المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

أفلام مشاهدة بدقة

مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي



تأليف: مارلين فيب

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

2108

كيف تصنع الأفلام؟ كيف تَسرد قصصها؟ كيف تؤثر علينا وتجعلنا نفكر؟ هذا ما تحاول مؤلفة الكتاب "مارلين فيب" الإجابة عنه على مدى فصول الكتاب الثلاثة عشر، مستعينة بما يزيد عن سبعين صورة تفصيلية شارحة، تبين للقارئ ما أرادت "مارلين" أن توضحه وتجيب عنه في كتابها هذا، الذي يركز على أعمال نموذجية لأربعة عشر مخرجاً تغطي مسيرتهم المهنية، جنباً إلى جنب، تاريخ السينما السردية، بداية بعصر السينما الصامتة، وبالتحديد من "دي. دبليو. جريفث" وانتهاء بآخر ما ظهر في الآونة الأخيرة من إبداعات تجريبية في الوسط السينمائي على يد المخرج المعاصر "مايك فيجيس".

يحاول هذا الكتاب البرهنة على أن التحليل لقطة بلقطة هو أفضل طريقة بالنسبة لطلاب ودارسي السينما من أجل تعلم وإدراك فنون ومهارات المخرجين.

أفلام مشاهدة بدقة

مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

إشراف: كاميليا صبحى

- العدد: 2108
- أفلام مشاهدة بدقة: مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائى
- مارلين فيب
- محمد هاشم عبد السلام
- الطبعة الأولى 2013

هذه ترجمة كتاب:

CLOSELY WATCHED FILMS:

An Introduction to the Art of Narrative Film Technique

By: Marilyn Fabe

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 Fax: 27354554

أفلام مشاهدة بدقة

مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي

تأليف: مارلين فيب
ترجمة: محمد هاشم عبد السلام



2013

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

فيب ، مارلين

أفلام مشاهدة بدقة : مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائـــى/ تــأليف : مارلين فيب ؛

ترجمة : محمد هاشم عبة السلام

ط١ ، القاهرة ــ المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٣

٤١٢ ص ، ٢٤سم

(أ) عبد السلام ، محمد هاشم (مترجم)

(ب) العنوان ٣٢٠,١٠١

رقم الإيداع ٣٦٥٢ / ٢٠١٢

الترقيم الدولى : I.S.B.N 978- 977-704 -964-1

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهــات والمــذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

المحتويات

قائمة الصور

إلى
توم ودانيال

شكر وتقدير

أود أولا أن أشكر "كاس كانفيلد"، الابن، الذي اقترح عليّ أن أحوِّل محاضراتي "فيلم ٥٠"، منهج تمهيدي عن السينما لطلاب "جامعة كاليفورنيا" وجماعة "بيركلـــي"، إلى كتاب. وقد أمدني بملاحظات قيمة، وتشجيع، واقتراحات تحريرية. إنني مدينة أيضًا لـــ "إديث كرامر"، مديرة "جامعة كالفيورنيـــا"، و"أرشـــيف باســـيفيك الـــسينمائي لبيركلي"، وموظفو "أرشيف باسيفيك السينمائي" لتوفير مكان ممتاز لتـــدريس "فـــيلم ٥٠". فعلى الرغم من أن الفيديو الرقمي جعل تدريس الأفلام أكثر يسرًا، فإنـــه لـــيس هناك شيئ يماثل كمال عرض النسخ الأرشيفية ٣٥ ملم على شاشة كبيرة لحث المتفرج على إدراك واستيعاب فن السينما. وقد استفادت مجهوداتي من أجل توسيع الملاحظات الخاصة بالمحاضرات كي تصدر في كتاب، استفادت من مساعدة أعضاء جماعة "بيركلي" للكتابة، التي ضمت على مدى سنوات، "اليزابيث آبل، وجانيت أديلمان، جايل جرين، وجودي هالبيرن، وكلير كاهان، وماردي لويـــسيل، وويـنـــدي مـــارتن، ومـــاديلون سبرينجنيتر". تلقيت أيضًا ملاحظات قيمة من أعضاء "مجموعة عمل مركز تاونسند" في "سيكوبيوجرافي"، من بينهم "جاكيلين باس، ورامساي بريسلين، وليز كارا، وآلان إلمز، وكانديس فولك، ولورين كان، وماك نيان، ورييت صمويل، وأدريان واكر، وســـتيفن والرود".

كانت "ماديلون سبرينجنيتر" مصدر وحي للكتاب. حماسها الطيب ونـــصائحها التحريرية الذكية حافظت على ارتفاع روحي المعنوية ومنحتني الإصرار على الاستمرار في الكتابة. وكانت لـــ "بريندا وبستر" قوة دافعة كبيرة في إقناعي بمباشـــرة المـــشروع. "مارجريت سكيفر" و"كلير كاهان"، صديقتان حميمتان ترجع صداقتي بهما إلى أيام قسم

الدراسات العليا في قسم اللغة الإنجليزية في "بيركلي"، وقد قرأتا الكتاب من البداية إلى النهاية عدة مرات، واقترحتا عليّ طرق عدة لجعل الكتاب أفضل، وأوضح، وأكثر ترابطًا. وأنا مسئولة فقط عن العيوب التي بقيت فيه.

إنني ممتنة لمجموعة كبيرة من المتخصصين في السينما في "بيركلي" لإتاحتهم الفرصة لي لتدريس السينما منذ عام ١٩٧٦. العمل مع مجموعة متخصصة من الأذكياء وذوي التحدي في "بيركلي" أنعش حماسي لتعلم وتدريس السينما. وقد ساهمت المحادثات مع زملاء الكلية وطلبة الدراسات العليا بـ "بيركلي" في إثراء منظوري عن السينما وساعدت في تشكيل أفكاري. من بين هؤلاء "مارك بيجر، سيمور تشاتمان، كارول كلوفر، أنتون كايز، راسيل ميريت، جابريل موسى، آن نيسبيت، بيل تيستريك، بي. رابي ريتش، مارك ساندبيرج، كاجا سيلفرمان، ماريا سانت جون، ليندا ويليامز". في منشورات جامعة كاليفورنيا، أشعر بالامتنان لـ "جيم كلارك" لحماسه لهذا الكتاب، و"ماري كوتز" لمساعدتها في جعل الكتاب جاهز للتدشين، ولتوجيه "راشيل بيرتشتين" وإشرافها على الكتاب خلال تطور عمليات الإنتاج، و"لورا سكاتسكنيدر" للفهم والرشاقة التي نسخت بهما المخطوطة.

كان ابني، "دانيال شميدت"، جامعي في "بيركلي"، أثناء كتابتي لـ "أفلام مشاهدة بدقة"، هو جمهوري المثالي. أمدني "دانيال" بحافز كبير وأيضًا بنقد ذكي لفصول مختلفة من الكتاب. أخيرًا أريد أن أشكر زوجي، "توم شميدت"، الذي أعطاني أفكارًا، ونصائح تحريرية، ودعم تكنولوجي وفوق كل هذا الكثير، والكثير. هذا الكتاب مُهدى إلى "توم" و"دانيال".

المقدمة

كيف تصنع الأفلام؟ كيف تَسرد قصصها؟ كيف تؤثر علينا وتجعلنا نفكر؟ يحاول هذا الكتاب البرهنة على أن التحليل لقطة بلقطة هو أفضل طريقة بالنسبة لطلاب ودارسي السينما من أجل تعلم وإدراك فنون المخرجين ومهاراتهم. بعد تدريس دراسات السينما لسنوات عديدة، تعلمت أن المشاهدين الذين تدربوا على التحليل الدقيق لتسلسلات فيلم ما بمفردها قادرين بصورة أفضل على رؤية وإدراك الثراء البصري والتعقيد السمعي للوسيط السينمائي. يكشف التحليل الدقيق الأسرار المتعلقة بكيفية أن يكون لصور الفيلم، بالإضافة إلى الصوت، مثل هذا الأثر العميق على عقولنا وعواطفنا. عبر اختبارات فاحصة ومُفصلة لأحداث من أفلام كلاسيكية وشبه كلاسيكية، آمل أن أمد القراء غير المتخصصين بأدوات تحليلية وخلفية عامة عن نظرية السينما تساعدهم على رؤية الكثير في كل فيلم يشاهدونه، ونظرًا لأن معرفتهم بالاحتمالات الشاسعة للوسيط السينمائي ستزداد، فسوف يزداد كذلك حماسهم للأفلام التي أحبوها بالفعل.

يركز الكتاب على أعمال نموذجية لأربعة عشر مخرجًا تغطي مسيرتهم المهنية، جنبًا إلى جنب، تاريخ السينما السردية، بداية من "دي. دبليو. جريفث" وانتهاء بـ "مايك فيجيس". بدلا من مناقشة أفلام كثيرة بطريقة عامة، أناقش أفلامًا قليلة على نحو تفصيلي، مُلقية الضوء بصفة خاصة على تسلسلات (sequences) بعينها بحيث توضح كل واحدة منها على نحو أفضل سواء ما هو خاص ومميز أو مهم في أسلوب مخرجها أو تساعد على توضيح مغزى نظري أو جمالي على قدر من الأهمية. أبدأ بدراسة المخرجين الذين عملوا قبل قدوم التزامن الصوتي إلى الشاشة، مركزة في الفصول الأولى، من الأول حتى الثالث، على أفلام نموذجية لـ "دي. دبليو. جريفث، وسيرجي إيزنشتاين، وإف.

دبليو. مورناو، وشارلي شابلن"، لأنه لم يكن لدى مخرجي الأفلام في العصر الصامت خيار استخدام الكلمة المنطوقة للتعبير عن أفكارهم، فكان عليهم أن ينقلوا أفكارهم عبر الصور. ونتيجة لذلك، فإن المخرجين المعاصرين لا يزالون متأثرين حتى الآن بالثراء البصري والقوة العاطفية لأفلامهم.

لأن مخرجي السينما الصامتة كانوا يعملون في ظل سوابق قليلة، فإن أعمالهم تنقل تجربة "القيام بها للمرة الأولى" تلك التجربة الحيوية والخصبة تشجعنا على التطلع إلى وتفحص تقنيات السينما من جديد وبصورة مغايرة، فمعرفة أن نوعًا معينًا من حركة الكاميرا، أو لقطة وجهة النظر، أو طريقة تقابل بين لقطتين كانت مستخدمة بطريقة مبتكرة يساعد الطلبة على التفكير والإدراك بصورة أفضل للمؤثرات المرتبطة بالعناصر الشكلية أو المنهجية للفن السينمائي.

إن تحليل تسلسل قصير من فيلم "مولد أمة" لـ "جريفث" بمثابة دورة مكثفة في أسس فن السرد السينمائي، يهيئ أو يقدم للقراء بطريقة محددة وواضحة جميع الأسس الخاصة بتقنيات السرد الرئيسية التي نشاهدها في الأفلام السائدة اليوم. وقد اخترت هذا الفيلم المثير للجدل عن عمد لأبدأ به هذا الكتاب لأن محتواه العنصري يوضح أن طريقة أو أسلوب تقنية السرد السينمائي لم تكن حيادية أو بريئة أبدًا: كل تفاوت أو اختلاف طفيف في سرد فيلمي يمكن أن ينقل أيديولوجية. وأن التحليل الدقيق لتسلسلات من كلاسيكيات الأفلام الصامتة، علاوة على ذلك، يتيح إمكانية توضيح واختبار الأفكار النظرية الخاصة بالوسيط السينمائي التي لمنظري السينما البارزين أصحاب الأفكار المؤثرة حتى يومنا هذا. تفحّص تسلسلات قليلة في فيلم "المدرعة بوتمكين" لـ "سيرجي إيزنشتاين"، على سبيل المثال، يوضح لماذا اعتقد المخرجون السوفيت البارزون أن المونتاج كان الأساس لفن السينما. تحليل لقطة واحدة فقط من فيلم "المغامر" لـ "شارلي شابلن" يمد الدارسين بمعاني أو أدوات جلية وملموسة تعدهم لاستيعاب تنظيرات المنظر السينمائي الفرنسي "أندريه بازان" عن جماليات الواقع.

إن دراسة التقنيات المستخدمة في خلق تسلسل الحلم في فيلم "الضحكة الأخيرة" لـ "إف. دبليو. مورناو" توضح المقصود بمصطلح "التعبيرية" في فن السينما. وبتوضيح وجهات النظر المذكورة أعلاه عن الوسيط السينمائي بأمثلة فعلية مدهشة من الأفلام الصامتة، أكون قد أتحت للقراء أساسًا صلبًا يمكنهم من إدراك الأثر التحولي لفن السينما الذي سببه دخول التزامن الصوتي.

في الفصل الرابع، تبين مناقشة فيلم "سكرتيرته" لـ "هاورد هوكس" (١٩٤٠)، الذي تم تنفيذه بعد ثلاث عشرة سنة من إنتاج الأفلام الناطقة، للقراء تأثير التزامن الصوتي على فن السينما. وقد تضمن هذا الفصل عرضًا للجدال الذي دار بين منظري الصوت القدامى والمحدثين – هؤلاء الذين ظنوا أن الفيلم الناطق معناه موت للسينما كفن بصري وهؤلاء الذين اعتقدوا أن الفيلم الناطق هو تجديد أو بعث للوسيط، يجعله منفتحًا على احتمالات جديدة في التعبير. يبين تحليل لتسلسل من فيلم "سكرتيرته" كيف يمكن حتى لفيلم يسود فيه الكلام أو الحوار أن يكون على قدر كبير من السينمائية. كما يتيح فيلم "سكرتيرته" أيضًا فرصة لتقديم بعض التقاليد التي لسينما هوليوود الكلاسيكية. فمن المهم التعرف على وتحديد هذه التقاليد، ليس فقط لأنها مبهرة أو ساحرة في حد ذاتها، بل لأن القراء المتمكنين أو الذين هم على دراية بها سوف يدركون ويقدرون جيدًا الإنجازات الجمالية للمخرجين الذين عملوا خارج النموذج الكلاسيكي أو عدلوه بغية فتح قنوات جديدة للتعبير في الشكل السينمائي.

وهذا بالضبط ما فعله "أورسون ويلز" في فيلم "المواطن كين" (١٩٤١)، المناقش في الفصل الخامس، حيث يقدم هذا الفصل والفصلان التاليان سلسلة من الإنجازات التي تحققت في السرد السينمائي في الأربعينيات والخمسينيات. عندما نصل إلى "المواطن كين"، سيكون القراء مستعدون عن نحو جيد لإدراك ابتكارات "ويلز" السردية (ولماذا لا يزال نقاد ومؤرخون كثيرون يعتبرون "المواطن كين" أحد أعظم الأفلام التي صنعت في أي وقت). بطريقة مماثلة، يوضح الفصل السادس، بتناوله فيلم "سارق الدراجة"

(١٩٤٨) لـ "فيتوريو دي سيكا"، ما كان جديدًا وحيويًا أو أساسيًا فيما يتعلق بالواقعية الجديدة الإيطالية. في الفصل السابع، أقدم للقراء نظرية سينما المؤلف وأبيّن ما هو الطريق الجديد الذي شقه فيلم "٤٠٠ ضربة" (١٩٥٩) لـ "فرانسوا تروفو"، ذلك الفيلم الذي قاد أو دشّن الموجة الجديدة الفرنسية.

ليس هناك نص تمهيدي عن فن السرد السينمائي يكتمل من دون فصل عن "ألفريد هيتشكوك". في الفصل الثامن، أبني على مناقشتي لنظرية سينما المؤلف في الفصل السابع، وألقي بنظرية تفصيلية دقيقة على فيلم "سيئة السمعة" (١٩٤٦) لـ "ألفريد هيتشكوك". يوضح التحليل الأسلوبي والموضوعي لهذا الفيلم لماذا اعتبر "هيتشكوك" فنانًا جادًا، وليس مجرد أستاذ إثارة وتشويق. يبدأ الفصل بملخص عريض لمهنة "هيتشكوك" لإيضاح ادعاء أو زعم أصحاب نظرية سينما المؤلف أن المخرجين العظماء يعتمدون دائمًا على الموضوعات والهواجس الشخصية ليسموا أعمالهم بأسلوب سينمائي مميز، بغض النظر عن النوع السينمائي الذي يعملون في إطاره، حتى عندما يقتبسون مادة كتبت من قبل شخص آخر.

مناقشة فيلم "ثمانية ونصف" (١٩٦٣) لـ "فيدريكو فيلليني" في الفصل التاسع تقدم للقراء فن السينما الأوروبي، الذي جلب الأشكال السردية المعقدة والتأمل الذاتي في الأدب الحداثي إلى السينما. يفتح التحليل الدقيق لتسلسل واحد من "ثمانية ونصف" أسرار الغرابة المربكة له وأيضًا التقنيات التعبيرية الراقية ويقود الجماهير إلى فهم وإدراك أعمق لهذه السينما الصعبة غير العادية. أناقش في الفصل العاشر الأفلام الفنية الأمريكية لـ "وودي آلان". على عكس الكثير من الأفلام الفنية الأوروبية، لا تحتاج أفلام "وودي آلان" لأن يفسر أو يشرح أحد معناها أو يساعد الجمهور على متابعة الحبكة. فمن السهل عليهم "فهمها" أو الاستمتاع بها من المشاهدة الأولى. ومع ذلك فإن التحليل المُفَصّل لتقنية "وودي آلان" في فيلم "آني هال" (١٩٧٧) يبعث على الإيحاء والإلهام، فأسلوب "آلان" مُمزق غير مترابط، لا يتبع تسلسلا زمنيًا، ذو ترابط حر، وذو تأمل

ذاتي مثل أسلوب "فيلليني" في "ثمانية ونصف"، الذي تأثر بـه فـيلم "آلان" بـصورة واضحة. أناقش "وودي آلان" كفنان ما بعد حداثي تقوم أعماله بدمج وإعادة استيعاب وفهم التقنيات الحداثية للتشكيك في استقرار هويتنا ومعنى الحياة.

في الفصل الحادي عشر، أتحرك بعيدًا عن السينما كتعبير عن فلـسفة المخـرج لمناقشة السينما كأداة سياسية. يُظهر فصلي عن فيلم "افعل الشيء الصحيح" (١٩٨٩) لـ "سبايك لي" كيف أن "لي" يلعب مع وضد نماذج السينما الأفرو أمريكية لنقل رسالة سياسية خطيرة، معتمدًا أو مستعينًا ببعض الطرق الجدلية المستخدمة من قبل "سـيرجي إيزنشتاين" لتقديم تأمل معقد ومتطور في مأساة العنصرية في أمريكا. في الفصل الثـاني عشر، أستهل مناقشتي لفيلم "لقد سمعت عرائس البحر تغني" (١٩٨٦) لـ "باتريـشيا روزيما"، بملخص لطرق تناول مناصرى المرأة لتقديم أو تصوير النساء في الأفلام التي قام بإخراجها مخرجين ذكور. ثم ألقي بنظرة متعمقة على الأسلوب والتقنيات المستخدمة في فيلم المخرجة "روزيما" كي أتطرق إلى كيفية اختلاف تقديم أو تصوير النساء في السينما عندما قامت امرأة ذات وعي مناصر للمرأة بالكتابة والإخراج. ينتهي الكتـاب بخاتمـة تناقش فيلم "تايمكود" (٢٠٠٠) لـ "مايك فيجيس"، أول فيلم استوديو أمريكي صُوِّرَ كلية بالفيديو الرقمي. يتيح لنا فيلم "تايمكود" أن نتفكر ونتأمل فيما يتعلق بالاتجاهـات الجديدة الممكنة في السرد السينمائي بينما ندخل عصر الوسائط الرقمية.

يعمل كتاب "أفلام مشاهد بدقة" على إرشاد القراء خلال الأعمال الكبيرة المهمة في فن السرد السينمائي ويقدم لهم آراء نظرية عن كيفية خلـق التقنيـات الـسينمائية وإبرازها للآثار السينمائية السردية، والأيديولوجية والعاطفية. يشير اسـم الكتـاب إلى "قطارات مراقبة بدقة" — فيلم شهير للمخرج التشيكي "يوري ميترل". وهو أيضًا اسم كتاب مكرّس للسينما التشيكية لـ "أنتونين ليهم". وقد اخترت هذا الاسم كذلك، لأنه يعبر تمامًا عن حماسي الشديد لتعليم الطلبة كيفية القيام بتحليل الأفلام عن كثب وبدقة، لقطة بلقطة، وبهذا تنفتح عيونهم أكثر على فهم مدرك ومطلع على الفن والتجريـب في

السينما. لم يكن غرضي إطلاق الكلمة النهائية أو القول الفصل على معـــنى أو تـــأثير تسلسل سينمائي، وإنما إشراك القراء في عملية المشاهدة الدقيقة للأفلام. بـــالطبع، لأن الأفلام التي أناقشها في هذا الكتاب متاحة على الفيديو والأقراص المدمجة (دي في دي)، فإن القراء سيتشجعون على استخدام هذين الوسيطين كي يتابعوا ويراقبوا إلى جانـــب تحليلي للمشاهد التي اخترتها واختبار قراءاتهم أو تفسيراتهم في مقابل تلك الخاصة بي. قبل كل شيء، إنني أشجع قرائي أن يشاهدوا ويستمعوا أكثر وأكثر بكل فيلم يـــشاهدونه وأن يدركوا ويقدروا المتع الفكرية والعاطفية المضاعفة المستمدة من الأفـــلام المـــشاهدة بدقة.

١ – بدايات السرد السينمائي:

"مولد أمة" لـ "دي. دبليو. جريفث"

خلفية دي. دبليو. جريفث وبدايته المهنية

ولد "دي. دبليو. جريفث"، الرائد الأكثر تأثيرًا في فن السرد السينمائي كما يزعم، في مزرعة بالقرب من "لا جرانج"، في "كنتاكي" عام ١٨٧٥، بعد عشر سنوات من الحرب الأهلية. ينحدر من عائلة ثرية من جانب والدته. حقق والده، الذي عُرفَ بـ "جاك الهادر" و"جاك المُرعد" لمهاراته الخطابية، المجد في ميدان القتال كعقيد أثناء الحرب الأهلية. لكن والد "جريفث" كان أيضًا جوّلا هائمًا ومقامرًا ترك عائلته غارقة في الديون عندما توفى. لذا، بعدما نقلت والدة "جريفث" العائلة فيما بعد إلى "سانت لويس"، مارس "جريفث" عددًا من المهن لمساعدة والدته ماليًا و لم ينه دراسته الثانوية أبدًا. وقد أشعل عمله في إحدى المكتبات عاطفته تجاه الأدب، وكان طموحه الرئيسي في الحياة أن يكون كاتبًا[١].

وفي سن مبكر أسره المسرح أيضًا. وكانت مهنته الأخيرة كممثل، على حد زعمه، نتيجة لنصيحة تلقاها من مخرج مسرحي أخبره أن على كاتب المسرح الجيد أن يكون ممثلا أولا. على الرغم من أن نجاحه الأدبي كان محدودًا (قدم مسرحية واحدة

(١) لمزيد من التفاصيل عن حياة "جريفث" المبكرة ومهنته كممثل، اعتمدت على كتاب "ريتشارد سكيكل"، "دي. دبليو. جريفث: حياة أمريكية" (نيويورك: سايمون وشوستر، ١٩٨٤)، ١٥ – ٩٣.

ونشر قصيدة واحدة)[٢]، فإن نجاحه كممثل كان أكثر أهمية. بعد قيامه بأدوار ثانوية في فرق مسرحية في "سانت لويس"، انطلق في جولة لتقديم أعمال مختلفة في كل أنحاء البلاد، و كثيرًا ما قام بأداء أدوار رئيسية وتلقى ملاحظات وتعليقات جيدة. وقد استقر في النهاية في "سان فرانسيسكو" حيث حصل على عمل منتظم وقام بالتمثيل في مسرحيات أفضل جودة. كان "جريفث" قد ذهب في جولة إلى "مينسوتا" عندما ضرب زلزالا "سان فرانسيسكو" واندلعت الحرائق هناك عام ١٩٠٦. وبدلا من العودة إلى المدينة المدمرة، قرر تجربة حظه ككاتب وممثل مسرحي في "نيويورك"، حيث تبدلت مهنته تبدلا مفاجئًا.

عملا بنصيحة أحد الزملاء، حيث كان في تلك الفترة قد تزوج ويعاني من الإفلاس، تقدم للعمل في شركة للإنتاج السينمائي، "استوديو إديسون"، كسيناريست. كانت سيناريوهاته معقدة وذات كلفة إنتاجية عالية جدًا، لكن شركات السينما كانت مشتاقة للاستعانة بالممثلين المسرحيين بسبب الشرف أو الوقار الذي جلبوه للسينما من المسرح. وعليه تم توظيف "جريفث" ليس ككاتب للأفلام وإنما للعمل فيها. بعد قيامه بدور حطاب في فيلم لصالح "إديسون فيلم" من إخراج "إدوين إس. بورتر"، بعنوان "أنقذ من عش النسور" (١٩٠٨)، حصل على عمل، كممثل مرة ثانية، لصالح استوديو منافس، "شركة متوسكوب وبيوجراف الأمريكية". ومن حسن حظه أن تلك الفترة كانت مناسبة تمامًا، فقد انهالت على الشركة طلبات كثيرة لصناعة أفلام روائية قصيرة، فأتيحت له فرصة الإخراج، بعد فترة تمثيل قصيرة. في الفترة ما بين ١٩٠٨ و١٩١٣

---

(٢) مسرحية "جريفث"، "الأحمق والفتاة"، مبنية على خبرته في جمع نبات حشيشة الدينار في كاليفورنيا عندما لم يكن بمقدوره التحصل على عمل ثابت كممثل، عرضت لفترة قصيرة في واشنطن عام ١٩٠٧ وكتبت عنها مراجعات نقدية متنوعة لكن أغلبها كان قاسيًا. انظر "سكيكل"، "جريفث"، ٨٥ – ٨٧. ظهرت قصيدة جريفث الوحيدة المنشورة، "البطة البرية"، في مجلة أسبوعية في يناير عام ١٩٠٧. نشر "سكيكل" القصيدة بالكامل، ٨٢ – ٨٤.

أخرج "جريفث" ما يزيد عن ٤٥٠ فيلمًا قصيرًا لصالح "شركة بيوجراف"، صاغ فيها الوسيط السينمائي وطوّعه بحيث أصبح أداة متطورة لإبداع أفلام سردية درامية مشوقة.

لفهم وتقدير أهمية مساهمة "جريفث" في خلق فن السرد السينمائي، من الضروري أن نستدعي الوضع أو الحالة التي كانت عليها السينما الروائية عندما بدأ "جريفث" إخراج الأفلام عام ١٩٠٨. لم تكن مشاهدة السينما في ذلك الوقت حدثًا جديدًا بل أضحت أسلوب ترفيهًا معتادًا. شاهد الناس الأفلام في مسارح محال صغيرة تسمى "نيكلوديون" لأن رسم الدخول كان "نيكل" في العادة. كانت الجماهير تشاهد برامج تعرض أفلامًا قصيرة تتراوح من خمسة عشر إلى ستين دقيقة، وكانت في أغلبها أفلام روائية، مدة عرض كل فيلم لا تتجاوز عشر دقائق. لكن القصص في هذه الأفلام لم تكن تسرد بطريقة جيدة. وكانت مكونة من سلسلة من المشاهد أو التابلوهات المجدولة أو المضفرة على نحو غير محكم، جرى تصويرها بكاميرا ساكنة في لقطات طويلة (تستمر أحيانًا حتى تسعين ثانية) مع بقاء الكاميرا مسافة ثابتة من الحدث. كانت المشاهد تتواصل أو تتقدم في ترتيب زمني صارم، وكانت العلاقات المكانية والزمنية بين اللقطات ملتبسة أو غير واضحة في أحيان كثيرة. وكان النوع الأكثر شيوعًا للقطة هو اللقطة العامة، التي تشغل فيها الشخصية البشرية جزءًا صغيرًا فقط من الربع السفلي من الإطار، فيما يشبه كثيرًا ظهورها على خشبة المسرح في الأعمال الدرامية المسرحية. في المسرح، مع ذلك، على الرغم من أن الممثلين قد يبدون صغارًا، خاصة بالنسبة للمشاهدين في الصف الأخير من البلكون، فإن كلماتهم تبدو ضخمة جهيرة، تنقل الإثارة الدرامية من خلال تعبير الصوت البشري. لم تكن هذه الوسيلة، بالطبع، ممكنة آنذاك في السينما الصامتة، التي اعتمدت على اللافتات أو اللوحات الثابتة المطبوعة لنقل حوار أو توضيح ما. أوجد "جريفث" ثلاث طرق للاستعاضة عن الافتقار إلى الكلمات المنطوقة عملت على زيادة التأثير الدرامي والعاطفي لأفلامه الروائية. أولا،

اهتم اهتمامًا بالغًا بعناصر الميزانسين الفيلمي. ثانيًا، قام بتصوير مشاهده بطرق أكثر خيالية وابتكارًا. ثالثًا، أضاف تعقيدًا إلى طرقه السردية عبر المونتاج[٣].

تجديد جريفث لتقنيات السرد السينمائي

الميزانسين

يقصد بمصطلح "الميزانسين" كل عناصر الفيلم الإخراجية التي تتداخل مع فن المسرح. من ثم فإن "ميزانسين" الفيلم يستلزم اختيار المخرج للممثلين وكيفية توجيههم، والطريقة التي يضاء بها المشهد، واختيار مكان التصوير أو تصميم الديكور، والاكسسوارات، والملابس، والمكياج. ولأن "جريفث" كان ممثلا قبل قدومه إلى السينما، فلم يكن مفاجئًا نقله لخبرته من المسرح إلى الشاشة. كان "جريفث" يستغرق وقتًا، أكثر من المخرجين الآخرين المعاصرين له، في اختيار طاقم الممثلين المناسبين للأدوار وتدريبهم بعناية قبل تصوير المشاهد (ممارسة نادرة في بداية صناعة السينما). وكان أيضًا يختار الملابس، والاكسسوارات، وأماكن التصوير بعين تستهدف توفير معلومات سردية تزيد وتعزز من التأثير الدرامي للفيلم. أدرك "جريفث"، علاوة على ذلك، أن تفاصيل الخلفيات المرسومة باصطناع بطريقة سافرة أو صارخة، وكانت شائعة في الأفلام المبكرة، تضعف من واقعية الأحداث الروائية المصورة. في فيلم سابق على دخول "جريفث" إلى الصناعة مثل "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، على سبيل المثال، نرى أداء واقعيًا نوعًا ما في مكتب تلغراف السكة الحديد تفسده ساعة مرسومة على الجدار،

(٣) إنبي مدينة للفصل الأول من "النظرية والتاريخ: الخطاب السردي ونظام الراوي"، في كتاب "توم جننج": "دي. دبليو. جريفث وأصول السينما السردية الأمريكية" (أوربانا: مطبوعات جامعة إيلينوي، ١٩٩٤)، ١٠ – ٣٠، لطريقته الرائعة في منهجة مساهمة "جريفث" في السينما السردية.

عقارها متوقفة تشير بصورة دائمة إلى تمام التاسعة. أصر "جريفث" على بناء ديكورات واكسسوارات مساعدة لأفلامه ذات أبعاد ثلاثية تبدو أصلية. كما عمل أيضًا على إضفاء المزيد من الواقعية على الشاشة عن طريق توجيه الممثلين ليؤدوا بأسلوب مسرحي محجّم أو مقيد، وطبيعي، وأقل تكلفًا.

تأطير الصورة

قام "جريفث" بما هو أكثر من تحسينه لـ "الميزانسين" في السينما المبكرة. في وقت مبكر بدأ في تشكيل وترتيب العناصر الفيلمية لـ "الميزانسين" في صورة ذات لغة مشحونة عاطفيًا باستغلاله للإمكانيات الدرامية الخاصة بتقنيات بعينها في الوسيط السينمائي. يشير مصطلح الفيلمية (profilmic) إلى الأشياء الموضوعة أمام الكاميرا ليتم تصويرها — الممثلين، المناظر، الاكسسوارات، إلخ. وهو مصطلح مفيد ومهم نقديًا لأنه يسترعي أو يلفت الانتباه إلى الاختلاف بين الأشياء الموجودة في العالم قبل تصويرها وتلك الأشياء ذاتها بمجرد تأطيرها على السيلولويد. والخيارات التي يقوم بها المخرج في تأطير الصور، سواء كانت في لقطة عامة أو لقطة مقربة، لقطة من زاوية منخفضة أو مرتفعة، لقطة بكاميرا ثابتة أو متحركة، أو حتى الكيفية التي تتكوّن أو تتشكل بها ضمن الكادر أو الإطار، يمكنها أن تضيف تأثيرات درامية قوية للحدث المصور.

كان لدى "جريفث" حساسية خاصة إزاء تأثير اللقطة المقربة، وهي اللقطة التي تملأ فيها رأس وكتفي الشخصية الشاشة. كما ذكر بأعلى، في معظم الأعمال الدرامية السينمائية قبل "جريفث"، تبقى الكاميرا في الخلف، تعرض الحدث كله في لقطات عامة أو كاملة. عن طريق تحريك الكاميرا على نحو أقرب من الشخصية في لحظات حاسمة ذات مغزى انفعالي مهم في السرد، أتاح "جريفث" للمشاهدين إمكانية أفضل للملاحظة

وبالتالي ربطهم على نحو تقمصي بالتعبيرات المرسومة على وجه الشخصية، وزاد بذلك من انهماكهم الانفعالي في القصة. لم يقصر "جريفث" لقطاته المقربة على الوجه البشري، فإدخاله أو حَشره في تفاصيل اللقطة المقربة لقطعة اكسسوار مهمة كمسدس أو زهرة مكنه أيضًا من توجيه انتباه المتفرج إلى الأشياء ذات الدور الحاسم في التفتح الدرامي للحبكة. في معظم الأفلام السردية قبل "جريفث" كان على المشاهدين أن ينتقوا التفاصيل المهمة في الحدث من بين كومة من المعلومات البصرية الزائدة والعرضية. يُغنينا "جريفث" عن هذا الأمر، فعن طريق حسمه أو تقريره لكيفية حشر لقطة مقربة لوجه ممثل أو تفصيلة في "ميزانسين" الفيلم، يحدد للمشاهدين ما يركزون انتباههم عليه، تمامًا كتحديده للحظة الأكثر درامية لتكشّف الحبكة. بالإضافة إلى ذلك، فإن اللقطات المقربة للأشياء المصورة في أفلام "جريفث" مشحونة في الغالب بصدى رمزي ماكر ودقيق.

أدرك "جريفث" أيضًا التأثير الدرامي لسحب الكاميرا إلى الخلف، بعيدًا عن الحدث. وأن اللقطات المفرطة الطول، التي يهيمن فيها المنظر على شخصية بشرية صغيرة، يمكن أن تجعل الشخصيات تبدو هشة إزاء القوى الأكبر وراء سيطرتها. أيضًا، عن طريق إدراجه للقطات بانورامية مدهشة لمناظر في أفلامه – شلالات، عواصف ثلجية، مشاهد معارك ضخمة – تمكن من تحسين سردياته بفخامة وعظمة تجاوز فيها بكثير ما كان ممكنًا حتى في أكثر الأعمال المسرحية المنفذة بسخاء. أكثر من هذا، كما سنرى في تحليل تسلسل من فيلم "مولد أمة"، هذه اللقطات البانورامية للمناظر الطبيعية، وكذلك اللقطات المقربة التي نفذها "جريفث" للأشياء المصورة، وُظفَت في أحيان كثيرة بطريقة رمزية في السرد.

لم (يخترع) "جريفث" استخدام اللقطة المقربة في السينما، ولا كان أول من استخدم اللقطات العامة المفرطة. ظهرت اللقطة المقربة في أحد أفلام "إديسون" المبكرة جدًا، بعنوان "عطسة فرد أوتت"، الذي تم تنفيذه عام ١٨٨٨، وتضمنت الأفلام الرائدة للأخوين "لوميير" في عام ١٨٩٥ مشاهد بانورامية مصورة في لقطة

عامة مفرطة. لكن حتى قدوم "جريفث"، مع ذلك، كانت اللقطات تأخذ من مسافات مختلفة من كاميرا دمجت على نحو منهجي وحدات كاملة متتالية أو متاعقبة لإحداث تأثيرات سردية درامية. لخّص "كارل رايز" في كتابه "تقنية المونتاج السينمائي" بإيجاز بليغ إنجاز "جريفث" على النحو التالي:

"اكتشاف "جريفث" الأساسي... يكمن في إدراكه أن التسلسل الفيلمي يجب أن يتكون من لقطات ناقصة تحكم الضرورة الدرامية ترتيبها واختيارها. عندما سجلت كاميرا "بورتر" من دون تحيز الحدث من مسافة (أي، في لقطة عامة)، بيّن "جريفث" أن الكاميرا يمكن أن تلعب دورًا إيجابيًا في سرد القصة. عن طريق تقسيم الحدث إلى أجزاء صغيرة وتسجيل كل منها من أنسب وضع للكاميرا، تمكن "جريفث" من تنويع التأكيد الذي يريده من لقطة إلى أخرى وبالتالي التحكم في التكثيف الدرامي للأحداث أثناء تقدم القصة"[٤].

المونتاج

ما أن خطا "جريفث" الخطوات الأولى الحاسمة بتجزأته للمشهد إلى لقطات عديدة (بدلا من تصوير الحدث في لقطة عامة ثابتة ممتدة)، حتى واجهته مشكلة إعادة توصيل أو ربط اللقطات بسهولة وسلاسة، كي يعرض للمتفرج ما كان في الحقيقة عبارة عن تسلسل متقطع من اللقطات المنفصلة كحدث سلس و متواصل دون انقطاع يدور في مكان وزمان موحّد. أراد أن يحافظ المتفرجون على إيهام مشاهدهم لواقع متدفق متصل وألا تشتتهم أو تربكهم القفزات المونتاجية التي تجذب الانتباه إلى الوسيط

(٤) كارل رايز وجافين ميلار، "تقنية المونتاج السينمائي" (نيويورك: هاستينجز للنشر، ١٩٨٦)، ٢٤.

السينمائي. من أجل تحقيق هذا الأثر، طوّر "جريفث" بانتظام أداة المونتاج المعروفة بـــ "التطابق" أو "القطع المتطابق"(٥).

القطع المتطابق، الذي أصبح تقليدًا قياسيًا في السينما، يشير إلى أي عنصر في لقطات موصولة يعمل على سلاسة الانتقال من لقطة إلى اللقطة التي تليها، حتى لا يلاحظ الجمهور القطع أو يفقد توجيهه فيما يتعلق بفضاء الشاشة. في تطابق الحركة، على سبيل المثال، لو همّت إحدى الشخصيات بإشارة لرفع يدها إلى وجهها في لقطة عامة، يجب أن تستمر الإشارة بسلاسة في اللقطة المقربة اللاحقة حتى يركز المتفرج على الإشارة. من ثم تخفي الإشارة المستمرة ظاهريًا حقيقة أن هناك قطع قد حدث. في تطابق الاتجاه، يظل الاتجاه الذي يتحرك فيه شخص أو شيء مصور متسقًا عبر الوصل. أي أنه، في تسلسل مطاردة، يجب على الشخصية التي تتحرك عبر الشاشة من اليسار إلى اليمين الاستمرار في نفس الاتجاه من لقطة إلى أخرى. لو خرجت الشخصية من يمين الشاشة في نهاية لقطة، يجب أن تدخل من يسار الشاشة في اللقطة اللاحقة. لو كانت الشخصية بدلا من هذا تغادر الكادر من جهة اليمين وتدخل في اللقطة التالية من يمين الكادر، سيبدو هذا أنها قد استدارت وعكست الاتجاه.

للمساعدة في الحفاظ على توجه المتفرج في مساحة مترابطة في الشاشة، استفاد "جريفث" بانتظام من تطابق خط العين أو الرؤية. لو عرض في لقطة تأسيسة الشخص (أ) متمركزًا عن يمين الشخص (ب)، لكنه رغب في تحريك الكاميرا على نحو أقرب لتصوير كل شخص بشكل منفصل لإحداث تأكيد درامي أكبر، كان يطابق بعناية

(٥) وجدت محاولات التطابق بالفعل قبل شروع "جريفث" في تنفيذ أفلامه. وتظهر تطابقات الحركة، التي سيتم تعريفها بعد ذلك في هذا الفصل، في نهاية فيلم "رحلة إلى القمر" (١٩٠٣) لـــ "جورج ميليه". لم يطور "ميليه"، مع ذلك، القطع المتطابق أو المترابط بطريقة منتظمة في أفلامه، مثلما فعل "جريفث".

وحذر بين اتجاهي خط عين الشخصيتين (أو لحاظهما) بحيث يبدوان متلاقيان، فيبدو الشخص (أ) عن يسار الشاشة، بينما الشخص (ب) يبدو عن يمين الشاشة. لو بدا كلا الممثلين في نفس الاتجاه (لنقل أنهما يبدوان عن يمين الشاشة)، لن يتولد لدى المتفرجين انطباعًا بأن الاثنين يواجه أحدهما الآخر وعليه يفقدون توجههم في فضاء الشاشة. وعن طريق التطابق الدقيق للقطات على النحو الموصوف أعلاه، نجح "جريفث" في تجزأة الحدث الخاص بسردياته إلى عدد من اللقطات المنفصلة، وخلق تأكيد درامي، بدون جذب الانتباه إلى الوسيط أو إرباك جمهوره[٦].

أيضًا هذّبَ "جريفث" من استخدام أدوات المونتاج الانتقالية مثل "الظهور التدريجي" و"التلاشي التدريجي" و"الاختفاء الدائري" و"الظهور الدائري" لتعميق أو إبراز تأثير سردياته. في الظهور التدريجي، تبدأ اللقطة من الظلام وتتضح أو تسطع تدريجيًا حتى تتكشف الصورة تمامًا. في التلاشي التدريجي، يحدث العكس: تتضاءل الصورة ببطء لتغدو معتمة. في الاختفاء الدائري، تنفتح شاشة سوداء من الظلام على هيئة دائرة متسعة من الضوء. الظهور الدائري عكس المعالجة السابقة. هذه الأدوات البصرية سمحت لـ "جريفث" بالتحكم في سير السرد وتقدمه (حيث يمكن تسريع أو إبطاء أو إطالة التضاؤل أو الاختفاء أو الظهور التدريجي)، وتعميق تأثيره الدرامي. عندما ينتهي حدث مشئوم أو محزن بلقطة تتضاءل إلى الأسود، على سبيل المثال، فإن التأثير الناجم يجعل الحدث كله يبدو أكثر إثارة للقلق. استخدم "جريفث" هذه الأدوات الانتقالية أيضًا للإشارة إلى مرور الزمن من نهاية تسلسل إلى بداية التسلسل التالي. على الرغم من أن

---

(٦) كما يشير "ديفيد أ. كووك" في "تاريخ السينما السردية" (نيويورك: دبليو. دبليو. نورتون، ١٩٩٦)، لم يخترع "جريفث" المحافظة على اتجاه الشاشة. وأن ظهور الأفلام السردية المتعددة اللقطات يسبق ظهور "جريفث" على الساحة، خاصة مع شيوع أفلام المطاردة، التي تطلبت المحافظة على اتجاه حركات الشخصيات باتساق من لقطة إلى أخرى، حتى لا تبدو الشخصيات في المطاردة وكأنها تصطدم ببعضها البعض. يمكن أن يحسب لـ "جريفث" تنقيحه أو تحسينه لطريقة الترتيب – على الرغم من أنه، كما يشير "كووك"، واجه مشاكل وصعوبات في الحفاظ على اتساق اتجاه الشاشة في الأفلام المنفذة في أواخر ١٩٠٩ – ١٩١٠ (٦٣ – ٦٤).

هذه الأدوات المونتاجية تجذب الانتباه بالفعل إلى الوسيط، إلا أنها سرعان ما أضحت تقاليدًا مألوفة، و لم تعد تشتت الجماهير باصطناعيتها.

الأكثر أهمية من تحديد "جريفث" لطرق تحقيق السلاسة والانسيابية في التواصل والاستمرارية ومن استخدامه الإبداعي للانتقالات للإشارة أو الدلالة على اختصار الزمن كان تطويره الإبداعي لتقنيات المونتاج الترابطي. وتقنيات المونتاج الترابطي هذه هي الوسائل المونتاجية التي تنبه المتفرجين للتفسير الذهني لحدث على الشاشة بطريقة تزيد بصورة كبيرة من مشاركتهم العقلية في القصة. استفاد "جريفث" بصفة خاصة من الاستخدام الدرامي للقطة وجهة النظر أو لقطة "بي أو في". تلي لقطة وجهة النظر لقطة أخرى تبدو فيها الشخصية وهي تنظر بتركيز إلى شيء بعيد خارج الشاشة، فتكشف، من وجهة نظرها، ما تراه تلك الشخصية. خلال تقنية لقطة وجهة النظر، يغادر المتفرجون ذهنيًا مقاعدهم في السينما ليحلوا محل الشخصية على الشاشة، بحيث يرون الحدث كما لو عبر عيني تلك الشخصية. وعادة ما تعقب لقطة وجهة النظر لقطة رد فعل، وهي لقطة تأسر فيها الكاميرا رد فعل الشخصية لما تم رؤيته في لقطة وجهة النظر. الجمع أو التوحيد بين لقطة وجهة النظر المتبوعة بلقطة رد فعل له وقع قوي بصفة خاصة لأنه يمنحنا طريقتين للتماهي مع الشخصيات على الشاشة. أولا نتماهي معها لأننا نرى من خلال أعينها، ثم نتماهي مع ردود الفعل التي نشاهدها على وجوهها. وبالإمكان خلق تأثيرات قوية على نحو خاص عندما تكون ردود أفعال الشخصية غير متوقعة. (على سبيل المثال، عندما ترى إحدى الشخصيات شيئًا مفزعًا، فتبتسم)[٧].

---

(٧) مرة ثانية، لم يكن "جريفث" أول مخرج يستخدم لقطة وجهة النظر. عند منعطف القرن، أفلام قصيرة مثل "عبر ثقب المفتاح" لـ "بات فرير" أو "كما يرى عبر تلسكوب" لـ "جي. أ. سميث" تضمنت لقطات وجهة النظر لكنها كانت بدائية. تنظر إحدى الشخصيات خلال تلسكوب أو ثقب مفتاح وتعرض اللقطة التالية ما رأته الشخصية - كاحل سيدة أو اثنين تتعانقان – عبر شكل دائري أو كثقب مفتاح محجوب جزئيًا. لكن في هذه الأفلام، كانت تستخدم هذه الأداة لعزل أو فصل لحظات إثارة فريدة. حوَّل "جريفث" هذه الأدوات إلى طرق=

وتقنية المونتاج الترابطي التي اشتهر بها "جريفث" هي التوليف أو المونتاج المتقاطع. والمونتاج المتقاطع هو تناوب (قطع ذهابًا وإيابًا) بين خط حدث إلى آخر، يعطي انطباعًا بأن حدثين أو أكثر منفصلين مكانيًا لكنهما مرتبطين في الحبكة يحدثان في آن واحد. على الرغم من أن التوليف المتقاطع يظهر بشكل بدائي في قلة من الأفلام السردية المبكرة، فإن التطبيق السردي المعياري له كان، عندما بدأ "جريفث" الإخراج عام ١٩٠٨، متمثلا في متابعة الأحداث الخاصة بإحدى الشخصيات أو مجموعة من الشخصيات في تسلسل زمني خطي متواصل. وسرعان ما أدرك "جريفث" أنه بالإمكان توليد إثارة سردية أكبر إذا قطع على نحو منتظم أو متناوب بين خيطين سرديين أو أكثر يحدثان في آن واحد، ومن ثم تكثيف حبكاته بإعطاء المتفرج معرفة أكبر من تلك التي لدى الشخصيات. في ذروة فيلم "الفيلا المعزولة" (١٩٠٩)، على سبيل المثال، قام "جريفث" بالقطع المتناوب بين ثلاثة أحداث متزامنة منفصلة مكانيًا: (١) لقطات لأم وبناتها الثلاثة الصغيرات بمفردهن في بيتهم الريفي المنعزل لأن الأب استدعي بعيدًا بسبب العمل، (٢) لقطات لثلاثة ذكور متطفلين يحاولون اقتحام البيت، (٣) لقطات للأب، الذي، بعد اتصاله بالبيت، يهرع للإنقاذ في حالة هيستيرية في عربة استعارها من غجري. التوليف المتقاطع هنا بين الأحداث الثلاثة يخلق إثارة بالغة، وسرعة، وتشويق، ويولّد السؤال: هل سيصل الأب إلى البيت قبل وصول المتطفلين إلى زوجته وبناته؟ يُبنَى مثل هذا التوتر عن طريق التوليف المتقاطع بحيث، عندما يصل الأب في الوقت المناسب، تحدث انفراجة كبيرة، حتى بالنسبة للجماهير اليوم. أصبحت أداة التوليف

-تضيف تأكيدًا أو عمقًا دراميًا للأحداث السردية المعقدة. يعقد "توم جاننج" مقارنة لتوضيح الاختلاف بين بدايات سينما الجذب وسينما "جريفث" المتمركزة أو المتمحورة حول السرد (دي. دبليو. جريفث وأصول السرد السينمائي الأمريكي، ٤٢).

المتقاطع مشهورة نظرًا لإنقاذ اللحظة الأخيرة عند "جريفث"، ذلك التقليد جعل من فشل الإنقاذ في آخر لحظة (إخفاق البطل في الوصول في الوقت المناسب للحيلولة دون وقوع الكارثة) الأكثر تدميرًا. عبر التجريب المستمر في هذه التقنية، أفلح "جريفث" بشكل متزايد في صقلها وترقيتها وجعلها أداة سردية معقدة وقوية. أثارت إمكانيات التوليف المتقاطع حماس "جريفث" إلى حد بعيد لدرجة أنه في فيلم "التعصب" (١٩١٦)، الذي نفذه بعد "مولد أمة"، سرد أربع قصص منفصلة، تقع كل واحدة منها في فترة تاريخية مختلفة. وفي نهاية الفيلم، من أجل الخاتمة النهائية، قطع ذهابًا وإيابًا بين ذرى القصص المختلفة.

وجهة نظر الراوي

اهتمام "جريفث" بتفاصيل "الميزانسين"، والتصوير السينمائي، وابتكاراته المونتاجية لم يمكنه من زيادة القوة الدرامية لقصصه فحسب، بل أتاح له أيضًا إمكانية تحقيق دور آخر مهم في القص – نقل وجهة نظر الراوي أو التعليق على الحدث. إن الأحداث المسرودة في أي وسيط نادرًا ما تكون بريئة. هناك دائمًا أغراض ما لأية قصة. لكن السرديات السينمائية، بسبب واقعيتها الفوتوغرافية، تظهر على السطح أنها تقدم الأحداث على نحو موضوعي أو بحياد. غير مدرك فيما يبدو للقوة البلاغية لتقنياته السينمائية الرائدة، اعتقد "جريفث" أن الأحداث التاريخية التي أعاد سردها في فيلمه الروائي الطويل المدوّي "مولد أمة" نقلت على نحو موضوعي – الحقيقة المجردة. في مقابلة ظهرت بعد وقت قصير من عرض "مولد أمة" تنبأ قائلا: "في أقل من عشر سنوات... سيتعلم الأطفال في المدارس العامة كل شيء تقريبًا عن طريق الصور المتحركة... لن

تكون هناك آراء مُعبّر عنها. سوف تكون موجودة فقط كجزء من صناعة التاريخ"[٨]. لكن التحليل الدقيق المتعمق لتقنيات "جريفث" المستخدمة في "مولد أمة" يبين مهارته في شحن أحداثه السردية والتكرارات التاريخية بإحالات أخلاقية وسياسية قوية. فآراء "جريفث" الصريحة والضمنية عن "التاريخ"، والكثير منها مُنفر، جرى التعبير عنها خلال هذا الفيلم المثير للجدل.

من سخريات القدر المحزنة في تاريخ السينما أن مهارة "جريفث" الفنية وأستاذيته في المجال أدركتا لأول مرة على نحو تام في فيلم عبّر عن رؤية عنصرية لشخص جنوبي للحرب الأهلية وفترة إعادة البناء. وفيلم "مولد أمة" مقتبس عن مسرحية لأديب متعصب للبيض هو "توماس ديكسون، الابن"، وهي مبنية على روايتين، "بقاع النمر" (١٩٠٢) و"الفرد" (١٩٠٥). بطل فيلم "مولد أمة" هو "بن كاميرون" (الممثل "هنري بي. والتل")، مؤسس المنظمة العنصرية السرية أو (كوكلوكس كلان)، تلك المنظمة الإرهابية التي يحتفي بها "جريفث" في الفيلم لاستعادتها لتفوق وسيطرة الجنس الأبيض أثناء فترة ما قبل الحرب الأهلية. يصور "جريفث" الرجال السود الذين هم ليسوا "أمريكيين" مخلصين كأشخاص خطرين، مغتصبين متعطشين للسلطة يضاهون بين المساواة السياسية والحرية في امتلاك النساء البيض جنسيًا. ووفقًا لهذا المنطق، فإن الهزيمة أو التدمير العنيف للقوة السوداء عن طريق "الكوكلوكس" في نهاية الفيلم مبرر أخلاقيًا. ولأن "جريفث" لا يسرد قصة فقط في "مولد أمة"، بل ينقل أيضًا معتقدات أيديولوجية وسياسية قوية، فإن الفيلم يوفر أمثلة واضحة عن الكيفية التي يمكن بها لمخرج، بوعي أو دون وعي، أن يشحن قصة ما بمعتقدات ومواقف خاصة به. ولكي نرى بالتفصيل كيفية

---

(٨) ريتشارد باري، "خمسة دولارات" "أفلام تنبؤية"، اقتباس من "المقدمة"، "نظرة مركزة على مولد أمة"، تحرير فريد سيلفا (إنجلوود كليفث، نيو جيرسي: برنتس هال، المحدودة، ١٩٧١)، ١٠. نشر لأول مرة في "المحرر ٤٠" (أبريل ٢٤، ١٩١٥): ٤٠٩.

توظيف تقنيات "جريفث" على المستويين الدرامي والأيديولوجي، يجب أن نلقي نظـرة فاحصة على تسلسل في الفيلم مكوّن من عشرين لقطة.

يروي التسلسل قيد التحليل الحدث السابق مباشرة على تقدم "جس" (والتر لـونج)، عبد سابق منشق انضم إلى الجيش الشمالي، من أجل "الزواج" بـ "فلورا" (مـاي مـارش)، شقيقة "بن كاميرون" الصغيرة المدللة. وضعت أنا كلمة "زواج" بين علامتي تنصيص لأنه على الرغم من أن طلب "جس" يبدو بريئًا بدرجة كافية إذا أخذنا بعين الاعتبار فقط بطاقة الفـيلم التوضيحية – "إنني كابتن الآن وأرغب في الزواج" – فإن المعنى البصري المضمر للفيلم يـوحي بشيء آخر. كان رد فعل "فلورا" على اقتراح "جس" هو الهرب وقد انتابها الرعـب. عنـدما يتابعها "جس"، تقذف بنفسها من فوق منحدر لتلقى حتفها. عندما يكتشف شقيقها جسدها المحطم، فإن الانطباع القوي الذي يتولد لديه أن "جس" قد اغتصبها وقتلها. كما لو أن هـذا هو ما حدث في الحقيقة، يستخدم "بن" دم شقيقته في طقـس احتفـالي ليـستفز ويحـث "الكوكلوكس كلان" على مهمة الثأر من السود الذين منحوا السلطة حديثًا، وتبـدأ المهمـة بإعدام "جس" وتنتهي بالقمع العنيف لسلطة الزنوج في الجنوب. إذا نظرنا بعنايـة إلى إحـدى وعشرين لقطة فقط من تسلسل تعقب "جس" لـ "فلورا" خلسة، الأحداث العرضـية الـتي مهدت للقاء "فلورا" المصيري مع "جس"، سيتضح لنا لماذا – رغم البراءة الظاهريـة، وحـتى الاحترام، فيما يتعلق باقتراح "جس" – أدرك الجمهور فيما بعد أن هذا المصير لم يكـن سـببه الزواج من "جس".

تحليل تسلسل: "تعقب جس لفورا" في "مولد أمة"

اللقطة الأولى من التسلسل هي ظهور تدريجي إلى لقطة عامة لـ "فلورا"، الـتي غادرت بيتها الآمن لإحضار الماء من النبع لأمها. تدخل من الجهة اليسرى للـشاشة إلى

خلاء صغير في منظر طبيعي مُشجر. على الرغم من أن ماء النبع الذي تبحث عنه من المفترض أنه على بعد خطوات من بيتها، فإنها تبدو في هذه اللقطة وقد انتقلت فجأة إلى مكان بعيد جدًا[٩]. على مرمي البصر، ليست هناك علامات على الحضارة، أشجار كبيرة شاهقة فحسب. يوضح المنظر كيف استوعب "جريفث" جيدًا الصدى الرمزي المحتمل للخلفية أو موقع التصوير الذي جرت على خلفيته إخراج التسلسل الدرامي في الفيلم. الغابة التي تمر بها "فلورا" في طريقها إلى النبع تستدعي على نحو نموذجي منظر طبيعي في حلم، غابات القصص الخرافية والأساطير حيث الفتيات الصغيرات البريئات اللاتي يحملن الدلاء أو السلال والتي من المحتمل أن يصادفن فيها ذئاب كبيرة شريرة.

تظهر "فلورا" في لقطة عامة، جسدها صغير مقارنة باتساع الغابة. هنا اللقطة العامة لـ "فلورا" موظفة دراميًا لتزيد من إحساسنا بضآلتها وهشاشتها. الطريقة التي سلطت بها الإضاءة على "فلورا"، بحيث يأتي الضوء من خلفها، تخلق تأثير هالة حول رأسها. هذه التقنية، المشار إليها بـ "الإضاءة الملائكية"، تزيد من إحساسنا ببراءتها. يؤدي ظل داكن لوتد مائل في قاعدة الكادر الذي تتجه صوبه دورًا مشئومًا (وحرفيًا) ينذر بالمصير الذي ستلاقيه نتيجة لدخولها الغابة. (انظر الصورة رقم ١).

---

(٩) ديكور الغابة كان في الحقيقة بعيدًا عن ديكورات منزل "كاميرون"؛ التي جرى تصويرها في استوديوهات "ريلبانس ماجيستيك" الواقعة في "سانسيت بوليفار" في لوس أنجلوس. وفقًا لـ "ريتشارد سكيكل"، صوَّر "جريفث" المواجهة بين "جس" و"فلورا" في التضاريس الجبلية في "بحيرة الدب الكبير". في كاليفورنيا. بعد الكثير من الجولات الاستكشافية بحثًا عن مكان يتيح جوًا مناسبًا لهذا المشهد. انظر "سكيكل"؛ "جريفث". ص ٢٢٥ – ٢٢٦.



صورة رقم ١. لقطة طويلة لـ "فلورا" موظفة دراميًا لتزيد من إحساسنا بضآلتها وهشاشتها. الظل الداكن في أسفل الكادر يؤدي دورًا منذارًا. (مولد أمة، ١٩١٥).

حتى هذه اللحظة قد يستمر "جريفث" في متابعة "فلورا" في رحلتها إلى النبع. لكن في اللحظة التي تدخل فيها الجزء الظلي من الصورة وقبل أن تغادر الكادر، يقاطع حركتها بمونتاج أو توليف متقاطع ينقلنا إلى "جس" (اللقطة الثانية) الواقف بجوار سياج ويبدو أنه يحدق فيها. التوليف المتقاطع على "جس" ينشئ سخرية درامية، ويطلع المتفرج على معلومة جديدة لأن البطلة، "فلورا"، لا تعرف أن "جس" يتبعها إلى الغابة. لذا، في اللقطة الثالثة، عندما يقطع "جريفث" عائدًا إلى "فلورا" التي توغلت في أعماق الغابة، بسعادة غير مدركة للتهديد الذي ندرك تجسده، يزداد قلقنا على سعادتها. التوليف المتقاطع مرة ثانية على "جس" (اللقطة الرابعة)، مع ذلك، يُبَدِّد بعض القلق، حيث يبدو أن لدى "جس" أفكارًا أخرى غير تعقب "فلورا" وأنه سيعود أدراجه.

أول لقطتين لـ "جس" في هذا التسلسل توفران مثال آخر على حساسية "جريفث" إزاء الإمكانية الرمزية للمكان أو الميزانسين السينمائي. في اللقطتين ثمة أهمية لتقاسم "جس" الكادر بالتساوي مع سياج مضلع من الشرائح يبرز إلى الخارج بشكل مائل في الجانب الأيسر من الشاشة. (انظر الصورة رقم ٢). في فيلم يهجس بتهديد خرق الحدود بين السود والبيض، تبدو صورة كبيرة لسياج في الكادر عندما يكون الرجل الأسود على وشك تعقب شابة بيضاء في غابة ليست عرضية. يظهر "جس" مترددًا عند السياج، كما لو أن السياج يمثل نوعًا من الأنا العليا الاجتماعية. يتردد، رغم ذلك، ينظر على مضض إلى الخلف باتجاه "فلورا" بينما يبدو أنه يبتعد عن سعيه. نتيجة لذلك، يبرز السؤال في ذهن المتفرج: هل ستكون قيود "جس" الداخلية كافية لإثنائه عن تعقب "فلورا" في مجتمع أضعفت فيه القيود مؤخرًا؟ أثبت "جريفث" بالفعل أن القيود الاجتماعية قوضتها السياسات المتهورة لإعادة البناء، "المبادئ الفاسدة نشرها دخلاء السياسة" وفقًا لما ذكره أحد العناوين في وقت سابق في الفيلم، وكذلك قانون سن حديثًا يكفل للزنوج "زواج متساوي". هنا يعطينا "جريفث" جرعة قوية من أيديولوجيته (أن سياسات أصحاب إعادة البناء متهورة وخطيرة) عبر صورة تردد "جس" وهو واقف عند السياج — من دون حاجة إلى عنوان.



صورة رقم ٢. في فيلم يهجس بنذر تقويض للحدود بين السود والبيض، تبدو صورة السياج الكبيرة في الكادر بينما يكون الرجل الأسود على وشك تعقب شابة بيضاء ليست عرضية. (مولد أمة، ١٩١٥).

اللقطة الخامسة يقطع "جريفث" عائدًا إلى "فلورا"، التي وصلت إلى وجهتها: النبع حيث أنها بصدد جلب الماء لأمها. هنا نرى "فلورا" في لقطة كاملة وهي تنحني لتملأ دلوها. اللقطة السادسة لقطة مقربة للدلو الممتلئ بماء النبع. عندئذ يقطع "جريفث" عائدًا إلى لقطة كاملة لـ "فلورا" بينما تنهي مهمتها وتمسح يديها المبللتين في ثوبها. كان من الممكن بسهولة أن ينقل "جريفث" نفس المعلومة السردية في لقطة واحدة، لكنه يختار تقديمها في ثلاث لقطات منفصلة مربوطة معًا عن طريق قطعات متطابقة لحركات "فلورا".

إنه لمن الممتع تأمل السبب الذي جعل "جريفث" يتحمل متاعب إدخال أو حشر تفصيلة دلو "فلورا" الممتلئ بالماء بدلا من تقديم الحدث في لقطة عامة. فيما يتعلق بجزء من الإجابة نحتاج فقط إلى أن نأخذ بعين الاعتبار تقنيات روائيي القرن التاسع عشر، مثل "تشارلز ديكنز"، الذين استلهم "جريفث" تقنياتهم الأدبية كثيرًا في بناء أفلامه[١٠]. اشتهر "ديكنز" بالاهتمام الذي أولاه لتقديم عالمه الروائي بتفصيل دقيق، لتحسين الانطباع لدى القارئ بأنه حقيقيًا. وبالتركيز على تفصيلة الدلو الممتلئ، أيضًا يضفي "جريفث" واقعية أو مصداقية على عالمه الخيالي. كما أن اللقطة المقربة على الدلو تمنح الحدث تأكيدًا دراميًا، فجلب أو استخراج الماء من النبع كان هدف "فلورا"، وهو سبب رحلتها عبر الغابة. عن طريق التأكيد على هذا الحدث عبر لقطة مقربة، يسمح "جريفث" للمتفرج بالتقاط أنفاسه، فمهمة "فلورا" قد أنجزت. و لم يحدث هنا شيء. وبإمكانها الآن العودة إلى البيت.

لكن هناك، في اعتقادي، أثر آخر للقطة المقربة التي نفذها "جريفث" هنا. اللقطة القريبة للدلو وهو يغمر في الماء تؤكد على الصدى الرمزي للنبع. الينابيع، بمائها النقي، مرتبطة في الغالب بالعذارى، لكن في القصص الخيالية والأساطير، ارتبطت الينابيع أيضًا بانتهاك العذارى. فيلم "عذراء النبع" لـ "إنجمار برجمان"، على سبيل المثال، مبني على أسطورة هوجمت فيها فتاة صغيرة وهي في طريقها إلى كنيسة في عمق الغابة من جانب جوالين متشردين يغتصبونها ويقتلونها. وفي المكان نفسه من الغابة حيث جرى انتهاكها، يظهر نبع بصورة إعجازية. بسبب الارتباطات النموذجية للينابيع بالعذارى وانتهاكهن أيضًا، أكدت لقطة "جريفث" المقربة على نذر الشر والقلق الجنسيين اللذين يغمران هذا

---

(١٠) كتب المخرج والمنظر السوفيتي "سيرجي إيزنشتاين" مقالا مقنعًا يزعم أن العديد من تقنيات "جريفث" السينمائية، بما في ذلك اللقطات المقربة والتوليف المتقاطع، لها أصولها في أدب "تشارلز ديكنز". انظر "ديكنز، جريفث، والسينما اليوم" لـ "إيزنشتاين" في "الشكل السينمائي". تحرير، وترجمة "جي ليدا" (نيويورك: هاركورت، براس وورلد، المحدودة، ١٩٤٩)، ١٩٥ – ٢٥٥.

التسلسل فعلا. وأُضيفَ إلى هذا التأثير، ذلك التصوير الأنثوي المُقدم عن طريق اللقطة المقربة — فتحة دائرية وسط أوراق نباتات كثيفة.

في اللقطة الثامنة يقطع "جريفث" على نحو متقاطع من "فلورا" عائدًا إلى "جس". يظهر "جس" الآن في نفس الموضع من الغابة حيث ظهرت "فلورا" في اللقطة الأولى. يشير "جريفث" هنا عبر التطابق المكاني إلى أن "جس" لم يعد أدراجه. وإنه في أثر "فلورا". ولأننا شاهدنا "جس" يصرف النظر عن ملاحقته لـ "فلورا" في اللقطة الرابعة، فإن هذه اللقطة تأتي كصدمة، توضح إلى أي مدى كان "جريفث" بارعًا في التلاعب بانفعالات الجمهور عبر الترتيب أو المونتاج الدقيق للقطاته. إنه يتلاعب بتوقعاتنا: أولا مداعبتنا لنظن أن الخطر قد زال عن "فلورا"، فقط ليفاجئنا الآن بمعلومة عن تجاوز "جس" للسياج وأنه لا يزال في أثرها.

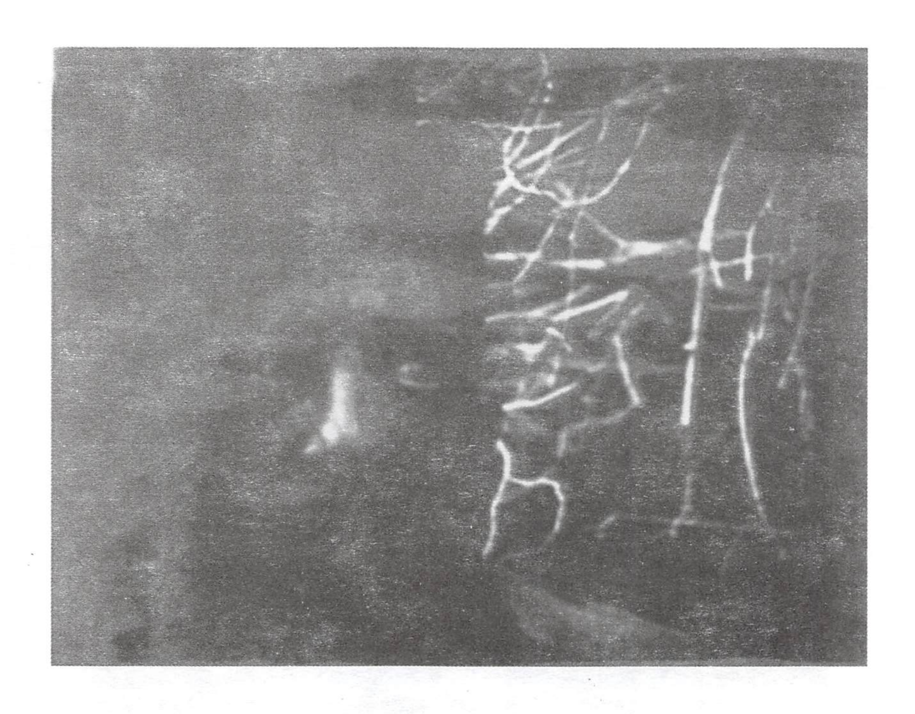
معرفتنا أن "جس" ماض في سعيه تجعل سلسلة اللقطات التالية (اللقطات من ١١ إلى ١٥) الأكثر إثارة للفزع. بدلا من عودة "فلورا" إلى البيت مباشرة بعد ملئها الدلو بالماء، يشتت انتباهها سنجاب فوق إحدى الأشجار. ينقل "جريفث" تشتتها العميق بالقطع من لقطات لـ "فلورا" وهي تحدق يمين الشاشة إلى لقطات وجه نظر مقربة على السنجاب من وجهة نظر "فلورا". ورؤية السنجاب محاطًا بلقطة قُزحية، أو دائرية، تعني أيضًا أننا نشاهده عبر عيني "فلورا". ثم يقطع "جريفث" عائدًا إلى لقطات رد فعل لـ "فلورا" من زاوية عكسية، آسرًا إعجابها وابتهاجها بمراقبة سنجاب الغابة.

بالإضافة إلى إشعارنا بالقلق لانشغال "فلورا" الشديد بالسنجاب لدرجة أنها ستؤخذ على حين غرة من جانب "جس"، فإن القطع الذي نفذه "جريفث" بين السنجاب ولقطات رد فعل "فلورا" له وظائف سردية أخرى. واهتمام "فلورا" بالسنجاب كحيوان يوفر أدوات بصرية جلية للتصوير أو للوصف. فالحيوانات الصغيرة

مثل السناجب تنقل إحساسًا بالمسالمة، والعجز، والبراءة، وهذه السمات تنسحب فــورًا على "فلورا" عن طريق التداعي. لو وصفها "جريفث" بدلا من ذلك كمغرمة بالنظر إلى عنكبوت يأكل ذبابة أو بالتقاء زوج من حيوان الخلد، سيكون الأثر مختلفًا تمامًا. أخيرًا، وبصورة حاسمة إلى حد كبير، القطع ذهابًا وإيابًا بين "فلورا" والسنجاب يطيل بــشكل اصطناعي اللحظة التي تسبق النتيجة الرهيبة التي نخشاها جميعًا، عندما يكشف "جــس" عن وجوده لــ "فلورا". يشير نقاد الأدب إلى تقنية تأخير الخاتمة هذه بــ "الإبطـــاء". هنا، الثلاثة عشر لقطة المكونة لهذا التسلسل المكرس لتفاعل "فلورا" مع السنجاب تتيح للتوتر أن يُبنى، كنظير أو مقابل سينمائي للمداعبة التي تسبق الجماع.

التناوب الإيقاعي بين لقطات "فلورا" والسنجاب يتعطل فجــأة عنــد اللقطــة السادسة عشر، وهي توليف متقاطع يظهر فيه "جس"، كما لو خرج من داخل كهف، حيث الأعماق المظلمة للغابة. تملأ الأغصان الميتة المتشابكة الثلث العلوي من الكـــادر. يحدق "جس" بعزم، على نحو متربص ومفترس، مما خلق انطباع بأنه حيـــوان متـــوحش أكثر منه بإنسان. تجيء هذه اللقطة كصدمة ليس بسبب الظهور المفاجئ لــ "جــس" فحسب، بل لأن "ميزانسين" الفيلم تغيّر تمامًا أيضًا، فحتى هذه اللحظة كنـــا في غابــة مشمسة عامرة بأوراق أشجار مورقة. لكن الآن، يظهر "جس" محاطًا بالظلال وتــبروز رأسه كتلة مضيئة متشابكة على نحو مخيف من أفرع بيضاء ميتة، في هيئة تشبه هــيكلا عظميًا تربط "جس" على نحو ذهني بالموت. وفي حين أن تعبير وجه "جس" محايد (فهو لا يصدر رغوة من فمه أو يكز أو يصر بأسنانه مثل شرير المسرح)، فإن رمزية اللـــون الأبيض والأسود والمكان المفزع المتواجد فيه يخبرانا بكل ما نحتاج إلى معرفه عن طبيعته الشريرة.

اللقطة السابعة عشر، لقطة وجهة نظر، تكشف عن الهدف المتوقع لتحديق "جس" المقصود –"فلورا"، التي تتأرجح ذهابًا وإيابًا على زند خشبي، ولا تزال مفتونة بالسنجاب. تتحرك الكاميرا الآن باتجاهها على نحو أقرب، مُبروزة إياها في لقطة متوسطة، مما ينقل انطباعًا بأن "جس" يتحرك نحوها. وعلى غرار لقطة السنجاب القُزحية، كذلك تظهر "فلورا" أيضًا، لكننا نعرف الآن أن المراقب ليست الطفلة اللطيفة التي كانت تحدق في مخلوق الغابة الجميل، وإنما مطارد شرير يتفرس في فتاة صغيرة جذابة. على نحو منذر بمصيرها، أظلمت الشاشة داخل القُزحية الدائرية المحيطة بها. اللقطة الثامنة عشر لقطة وجهة نظر للسنجاب من منظور "فلورا"، تليها اللقطة التاسعة عشر، وهي لقطة رد فعل لـ "فلورا" المستمرة في التأرجح فوق الزند الخشبي والتطلع إلى السنجاب في ابتهاج بريء. اللقطة العشرون هي الأكثر شؤمًا في التسلسل. انتقلت الكاميرا إلى لقطة مقربة كبيرة لـ "جس"، الذي ملأ وجهه النصف الأيسر من الكادر بالضبط، وعن يمينه الأفرع الهيكلية المتشابكة الميتة. (انظر صورة رقم ٣.). كان جريفث مدركًا على نحو بداهي أو حدسي أنه كلما كبرت الصورة على الشاشة، تزايدت حدة تأثيرها الانفعالي بشكل متناسب. عندما تكون شخصية ما مثيرة للتعاطف، يمكن للقطة مقربة أن تزيد من شعورنا بالحميمية وتعمِّق تماهينا معها. وعندما تكون الشخصية غير مثيرة للتعاطف، فإن لقطة مقربة كبيرة يكون لها أثر عكسي، فتجعل الشخصية تبدو متوعدة وتطفلية لأنها "في مواجهتنا".



صورة رقم ٣. كان جريفث مدركًا على نحو بدهي أو حدسي أنه كلما كبرت الصورة على الشاشة، تزايدت حدة تأثيرها العاطفي بشكل متناسب (مولد أمة، ١٩١٥).

التأثير العميق الذي تولده اللقطة المقربة الكبيرة رقم عشرين يبرز ويعمق من أثر اللقطة الحادية والعشرين، التي تظهر فيها "فلورا"، كما في اللقطة التاسعة عشر، في لقطة متوسطة من وجهة نظر "جس"، وهي تضحك وترسل قبلاتها إلى السنجاب. (انظر صورة رقم ٤.). لو كنا إزاء مشاهدة هذه اللقطة في أي سياق آخر، سنجدها توحي بالبراءة والفرح. لكن لأننا نعرف أننا ننظر إلى "فلورا" من منظور "جس" فإن أفعالها تتخذ مغزى جديد. فهي لا تبدو فحسب هشة للغاية لوعينا بأنها مراقبة من جانب شخص ذي أهداف عدوانية شريرة، بل إن حركاتها في تطويح القبلات والتأرجح على الزند الخشبي تصبح ذات صبغة جنسية. (اقترح أحد الطلاب ذات مرة أن أرجحة "فلورا" كانت تشبه ممارسة العادة السرية، وهي فكرة لم تكن لتخطر له، في ظني، لو ظهرت هذه اللقطة في سياق آخر). عبر استخدام لقطة

وجهة النظر هنا، يضع "جريفث" المتفرج داخل ذاتية "جس" ويدعونا للمشاركة في إثارة منحرفة.



صورة رقم ٤. لأننا نعرف أننا ننظر إلى "فلورا" عبر عيني "جس"، فإن أفعالها تصبح ذات صبغة جنسية. (مولد أمة، ١٩١٥).

هذه الإثارة المنحرفة هي بكل تأكيد، ما قد نخمنه، لأننا – كما يلاحظ "كريستيان ميتز" في كتابه "المُؤشر الخيالي"، بحثه التحليلي النفسي المؤثر عن المتعة والإعجاب بالسينما – جميعًا متلصصين عندما نذهب لمشاهدة الأفلام(١١). وسواء تضمن السيناريو السينمائي مشاهد جنسية واضحة أم لا، فإن جزءًا مهمًا من الإثارة والجاذبية التي لمعظم الأفلام السردية هو إيهامنا بأننا مراقِبين خفيين ننعم النظر في حيوات وعوالم

(١١) كريستيان ميتز، "المؤشر الخيالي: التحليل النفسي والسينما"، ترجمة: سيليا بريتون وآخرون. (بلومجتون: منشورات جامعة أنديانا، ١٩٨٢).

خاصة. يمكننا أن نشاهد الشخصيات الفيلمية في أكثر لحظاتها حميمية وخصوصية كما يعن لنا، بينما تظل هي غير مدركة أنها مُراقبة. يمنحنا "جريفث" متعة مزدوجة بالتجسس على "جس" (المختبأ في الظلام مثل مُشاهد الفيلم)، بينما يتجسس "جس" على "فلورا". وربما يستطيع أن يفسّر مرتادًا للسينما، بينه وبين نفسه، على صلة حميمة بتلصص "جس"، تلك الجاذبية الإضافية، "مصدر الإثارة والمتعة"، للقطات خط العين أو الرؤية التي نراها لـ "فلورا" من منظور "جس".

الفن والأيديولوجيا: التصوير العنصري في "مولد أمة"

قليلون من مرتادي السينما، في ظني، سيقرون علانية بصلة ما مع "جس". في الحقيقة، كما أوضح تحليل اللقطات بأعلى، كل شيء يخص طريقة تصوير "جريفث" لـ "جس" سينمائيًا يجعلنا ننكر أي صلة به. إيماءاته شبه الحيوانية والإيحاء الرمزي لـ "الميزانسين" تجعله يبدو في صورة شرير صرف، وتعكس رؤية "ديكسون" العنصرية للأفروأميركيين كأناس دون البشر[12]. على النقيض، يصوّر "جريفث" شقيق "فلورا" "بن كاميرون" (الذي يحاول إنقاذ "فلورا" من "جس" لكنه يصل متأخرًا جدًا) وأتباعه من "المنظمة العنصرية السرية" (كوكلوكس كلان) كقوى سامية من النقاء والطيبة. في نهاية الفيلم، ينقضون عليهم وهم يرتدون ملابس بيضاء لإنقاذ النساء الجنوبيات من الزنوج المسلحين الخطرين الذين جرى تصوير هدفهم أو غايتهم، مثل "جس"، على نحو

(١٢) في "فرد من العشيرة" لـ "ديكسون"، نجد أن "جس" مذنبًا بمعنى الكلمة لاغتصابه، ليس أخت "بن كاميرون"، وإنما حبيبته السابقة. الاغتصاب موصوف باللغة التالية: "قفزة نمر واحد، وانغرزت المخالب السوداء للحيوان في الحلق الأبيض الناعم وكانت هي ساكنة" (توماس ديكسون، الابن، "فرد من العشيرة: رواية عاطفية تاريخية عن الكوكلوكس كلان" (نوربون، مو.: دار صالون للنشر، ٣٠٤)). اقتباس أيضًا من "إفيريت كارتر: التاريخ الثقافي المكتوب بالبرق: مغزى مولد أمة"، في "نظرة مركزة على مولد أمة"، فريد سيلفا، تحرير، ١٣٩.

سافر جنسيًا. في لقطات الذروة النهائية في الفيلم، نشاهد التوليف المتقاطع بين صور المشاغبين السود والـ "كوكلوكس كلان"، المرتدين ملابس بيضاء ويسيرون في تشكيلات منظمة. التناقض المتطرف الذي ينشئه "جريفث" بين طريقة تصوير الأبطال البيض والأشرار السود تبدو اليوم مثيرة للسخرية، إذ يعرض بشكل صارخ جدًا للأيديولوجية العنصرية في صميم هذا الفيلم. لكن هذا المثال، بالإضافة إلى تسلسل اللقطات التي تصوِّر "جس" كمفترس شرير لـ "فلورا" أشبه بالحيوان، تخدم، مع ذلك، كمثال واضح يبين إلى أي مدى يمكن لمخرج، عن طريق توجيهه لأداء الممثل، واختيار "الميزانسين"، وكادرات اللقطات، وأنماط المونتاج، أن يعرض صورًا فوتوغرافية حيادية ظاهريًا تحمل بعمق أوهامًا ثقافية وسيكولوجية.

كان هناك الكثير من الجدل النقدي الخاص بمدى العنصرية التي كان عليها "جريفث" في "مولد أمة" وإلى أي درجة كان هذا مجرد انعكاس لمعتقدات "ديكسون". لكن إلقاء اللوم المتعلق بالاعتراضات العنصرية على أي من الرجلين يتجاهل العنصرية التي كانت المنتشرة في المجتمع الأمريكي عام ١٩١٥. ظهر الفيلم أثناء حركة رجعية ضد التقدم نحو المساواة العرقية في هذا البلد. وكانت قوانين "جيم كراو" لاضطهاد الزنوج قد سنت حديثًا في الجنوب، ولأول مرة في التاريخ، كان موظفو الحكومة البيض والسود معزولين عنصريًا تحت إدارة "وودرو ويلسون". كما يلاحظ المؤرخ السينمائي "راسيل ميريت"، في كلتا الروايتين اللتين تأسس عليهما فيلم "مولد أمة"، أن "ديكسون" "ركب ظهر المخاوف الحالية التي أفرختها الهجرة الكبيرة للزنوج الجنوبيين إلى المدن الشمالية، وموجات المهاجرين المتدفقة من شرقي أوروبا، والشعبية الدائمة الثابتة للنظريات الاجتماعية المثيرة للمخاوف"[١٣]. "مولد أمة"، الذي حقق نجاحًا ضخمًا في شباك التذاكر، لم يكن ممكنًا أن يصير فيلمًا شهيرًا ويحقق شعبية كبيرة كالتي حققها أبدًا إلا إذا

---

(١٣) راسيل ميريت، "ديكسون، وجريفث، والأسطورة الجنوبية: تحليل ثقافي لمولد أمة"، صحيفة السينما ١٢ (خريف ١٩٧٢): ٢٦ – ٤٥.

ألهب مشاعر أفراد في مجتمع يهيمن عليه البيض احتشدوا لمشاهدته، كانوا في تعطش شديد لقبول تصوير أو أفلمة "جريفث" للتاريخ على أنه "حقيقة".

يبدو أن "وودرو ويلسون" أيضًا، وكان وقتها رئيسًا للولايات المتحدة وقبل ذلك عالم سياسي ومؤرخ، قبل رواية "جريفث" المتحيزة لـ "إعادة البناء" على أنها حقيقة. بعد مشاهدة الفيلم في عرض خاص بالبيت الأبيض رتبه "توماس ديكسون"، وصديق جامعي قديم لـ "ويلسون"، صرخ "ويلسون" وفقًا لما نقل قائلا: "إنه مثل كتابة التاريخ بالبرق. وأسفي الوحيد أنه كله حقيقيًا للغاية"[١٤]. فيما بعد، أنكر البيت الأبيض أنه أجاز الفيلم، لكن معظم المؤرخين يقرون بأن رد فعل "ويلسون" تجاه الفيلم عندما شاهده لأول مرة كان التعبير بهذه الكلمات المُستَحسنَة[١٥].

يجب علينا أن نتذكر أيضًا أن "جريفث"، الذي ولد في الجنوب بعد عشر سنوات فقط من الحرب الأهلية، كان ابنًا لعقيد كونفدرالي. ومن ثم، بلغ وقد اندمج بمجموعة من الفروض والمعتقدات الثقافية التي يسميها المؤرخ "إفيريت كارتر"، "وهم الزراعة". يزعم "كارتر" أن وهم الزراعة "مبني أصلا على الإيمان بعصر ذهبي لجنوب ما قبل الحرب، عصر وفّر فيه الإصلاح الزراعي الإقطاعي الحياة الكريمة المرفهة للمالك الأرستقراطي، الثري، المترف، العطوف، والعبد المخلص، السعيد، المطيع"[١٦]. هذه الحديقة الأسطورية للحضارة (مثلتها على نحو مصغر، في "مولد أمة"، مزرعة الدكتور كاميرون البسيطة)، تم تدميرها في الحرب الأهلية من جانب شمال حاسد، ومنتقم،

(١٤) اقتباس، من أماكن متفرقة، في "ريتشارد سكيكل، "جريفث"، ٢٧٠.

(١٥) ليس مدهشًا أن "ويلسون" رأى "مولد أمة" كانعكاس للحقيقة التاريخية، على اعتبار أن "جريفث" اقتبس مباشرة عدة لوحات أو بطاقات داخل فيلم "مولد أمة" من كتاب "ويلسون": "تاريخ الشعب الأمريكي".

(١٦) إفيريت كارتر، "التاريخ الثقافي مكتوب بالبرق"، ١٣٦.

وكاذب افتراضيًا عاقب وأذل الجنوب بمنح العبيد السابقين سلطة سياسية. استنبط "كارتر" إصرار وهم الزراعة على فهم الرجل الأسود، وبصفة خاصة الخلاسي، كذئب بشري مفترس للنساء البيض، وهي تيمة تسري بصورة مفرطة طوال "مولد أمة"، كعنصر أساسي أو جزء لا يتجزأ من أساطير وهم الزراعة(١٧). في الواقع، المفترسون الحقيقيون كانوا الرجال البيض بسلطتهم الممارسة على العبيد من النساء. وعن طريق إسقاط(١٨) نشاطهم الجنسي المخالف للقانون على الرجال السود، الذين بإمكانهم عندئذ أن يمقتوهم، ويسبوهم، ويعاقبوهم ويفلتوا من العقاب، يستطيع الرجال البيض أن يحموا وهم أنهم أنقياء، ومطيعون للقانون، وكابحون لجماح أنفسهم. ومن العجيب في هذا الشأن، أن "جس" و"سيلاس لينش"، الرجلين الخارقين للقانون اللذين يشتهيان النساء البيض، قام بهما ممثلان أبيضان يضعان وجهين أسودين بطريقة غير مقنعة. تحت الطبقة الخارجية السوداء ووراء النظرة البادية للشريرين الرئيسيين في الفيلم، كان هناك رجلين أبيضين(١٩).

---

(١٧) إفيريت كارتر، "التاريخ الثقافي مكتوب بالبرق"، ١٣٨ – ١٣٩.

(١٨) مصطلح "إسقاط" مستمد من خطاب التحليل النفسي. وهو يشير إلى العملية السيكولوجية التي ينكر فيها الأفراد الجوانب المزعجة حول أنفسهم (الحسد، الرغبات العدوانية، الرغبات الجنسية الفاسدة) ويتخيلون أن هذه الرغبات تجيء من الآخرين.

(١٩) يلاحظ "مايكل روجين" في "السيف أصبح رؤية وامضة: دي. دبليو. جريفث مولد أمة"، "تصورات" ٩ (شتاء ١٩٨٥)، أن الكثير من المغيرين السود المسلحين في "مولد أمة" قام بأدوارهم رجال من البيض يضعون وجوهًا سوداء، وفي كثير من الأحيان كان هؤلاء هم أنفسهم الكومبارس الذين ارتدوا أيضًا وشاحات بيضاء، ولعبوا أدوار الكوكلوكس كلان. هذه التفصيلة الإنتاجية، يزعم "روجين"، تكشف عن قرابة أو علاقة وثيقة بين المغتصبين والمنتقمين. يكتب: "وضوح الوجود السوداء، التي فلشت في التنكر، تكشف عن أن أعضاء الكوكلوكس كلان كانوا يطاردون هوياتهم السلبية، وجوههم المعكوسة" (٨١).

دراسة تقنيات "جريفث" الرائدة في "مولد أمة" توضح إنجازه في صياغة أو تطويع الوسيط السينمائي أداة لتحويل الفانتازيا المشحونة أيديولوجيًا ونفسيًا إلى خيالات درامية بدت حقيقية بصورة مذهلة. فالجميع، بالطبع، لم يؤمنوا بحقيقة المزاعم التي للفيلم. أعلن تقرير "إن إيه إيه سي بي" السنوي في سنة عرض الفيلم أن "كل حيلة تخص فن جديد رائع جرى توظيفها في محاولة لا تنكر لتصوير الزنوج في أسوأ صورة ممكنة"[٢٠]. أشعل "مولد أمة" الشغب والاحتجاجات ضد تصويراته العنصرية في مدن كثيرة، ورُفِضَ الترخيص بعرض الفيلم في "كونيتيكت، وإلينوي، وكانساس، وماساتشوستس، ومينسوتا، ونيو جيرسي، وويسكونسن، وأوهايو"[٢١]. في نفس الوقت، النجاح الضخم الذي حققه الفيلم في شباك التذاكر عام ١٩١٥، والقناعة التي عضدها وساندها كثيرون، ومن ضمنهم رئيس الولايات المتحدة، أن فيلم "جريفث" قدّم ترجمة حقيقية وموضوعية لـ "إعادة البناء"، خدمت كتحذير مبكر للمتفرجين. لا ينبغي أن نثق في السينما أبدًا كانعكاس صريح وشفاف للأحداث في العالم الخارجي ويجب أن نشك بصفة خاصة في فكرة أن السينما يمكن أن تعيد تقديم الماضي بموضوعية. "مولد أمة" بوضوح ليس هو التاريخ وإنما وهم ثقافي كتبَ بالبرق، برق لغة سينمائية قوية عبّرَ عنها أستاذها الأول.

---

(٢٠) توماس آر. كريبس، "ردود أفعال الزنوج إزاء السينما، مولد أمة"، في كتاب "نظرة مركزة على مولد أمة"، فريد سيلفا، تحرير، ١١٣.

(٢١) بيتر نوبل، "الزنجي في مولد أمة"، في "نظرة مركزة على مولد أمة"، فريد سيلفا، تحرير، ١٣٠ – ١٣١.

٢ – فن المونتاج

"المدرعة بوتمكين" لـ "سيرجي إيزنشتاين"

خلفية إيزنشتاين

في عام ١٩٢٥، بعد عشر سنوات من تدشين "مولد أمة" لتقنيات "جريفث" السردية القوية المؤثرة، بهر فيلم المخرج الروسي "سيرجي إيزنشتاين"، "المدرعة بوتمكين"، جماهير السينما في أنحاء العالم. "هذا ليس فيلمًا – " كتب ناقد سينمائي من الجريدة الألمانية البارزة، "بيرلينر تيدجبلات"، "إنه واقع. لقد أبدع إيزنشتاين الفيلم الأكثر قوة وفنية في العالم كله"[٢٢]. ولا يزال الفيلم يحظى بتأييد حتى اليوم: فهو موجود ضمن جميع المناهج التمهيدية تقريبًا في تاريخ وجماليات السينما. المثير للدهشة، ثناء الناقد الألماني على فيلم "بوتمكين" لكونه واقعيًا على نحو عميق ("هذا ليس فيلمًا – إنه واقع") وفي نفس الوقت لكونه فنيًا بقوة. الفيلم، الذي يروي حادثة تاريخية في مدينة "أوديسا" عام ١٩٠٥، صوّر في الأصل أناسًا من أهل "أديسا" (في مقابل الممثلين المحترفين) وتم تصويره في المكان الحقيقي. هذان العاملان يفسران جزئيًا الأثر الواقعي للفيلم. لكن، في الجانب المقابل، نجد أن براعة تقنيات "إيزنشتاين"، بصفة خاصة مونتاج لقطاته، هي التي تعطي الحدث المصور مثل هذا الإحساس المدرك للواقع. "إيزنشتاين"، الذي كان منظرًا إضافة إلى كونه مخرجًا، سبر بصورة كلية مبادئ جديدة لفن السينما الذي أخذ شكلا متجاوزًا جدًا لتقاليد الواقعية التي كان لـ "جريفث" قصب السبق فيها. النتيجة، وهي

---

(٢٢) اقتباس من "ماري سيتون"، "سيرجي إم. إيزنشتاين" (نيويورك: إيه. إيه. وين، ١٩٥٢)، ٨٦.

مدعاة للسخرية، أنه على الرغم من الأسلوب الفني الذي أضفاه "بوتمكين" على الواقع، فإنه ليس هناك فيلم مثله أبدًا جرى التعامل معه على نحو شديد "الواقعية".

ولأن أسلوب "إيزنشتاين" السينمائي المبتكر كان متأثرًا إلى حد كبير بالتيـــارات الثقافية التي ظهرت بعد الثورة الروسية عام ١٩١٧، فسأبدأ بخلفية عن حياة "إيزنشتاين" وأثر الثورة الروسية على أفكاره فيما يتصل بالشكل السينمائي. ولد "إيزنشتاين" عـــام ١٨٩٨ في "ريجا"، بـــ "لاتفيا"، لعائلة روسية غنية تنتمي إلى الطبقة الوسطى[٢٣]. كان والده مهندسًا مدنيًا. على الرغم من إعجاب ابنه واستعداده للفنون، خاصة الرسم، فقد أصرّ والد "إيزنشتاين" على التحاق ابنه بـــ "معهد الهندسة المدنية" لدراسة الهندسة وفن العمارة. لكن بينما كان "إيزنشتاين" غارقًا في الدراسة للحصول على درجة الهندسة في "سان بطرسبرج"، كان العالم كله يتغير من حوله. فالاضطرابات المتزايدة من جانـــب الشعب الروسي أجبرت "القيصر نيكولا" على التنحي عن العرش في الخامس عشر مـــن مارس، ١٩١٧. وقد تشكلت الحكومة المؤقتة لـــ "كيرينسكي"، لكن سرعان ما جرت الإطاحة بها من جانب البلاشفة، الحزب الاشتراكي الثوري برئاسة "لـيـــنين". في عـــام ١٩١٨، عندما اندلعت الحرب الأهلية، تجند "إيزنشتاين" في الجيش الأحمر ولم يعد أبدًا لدراسته للهندسة. (انضم والده إلى الروس البيض المضادين للثورة). ومن ثم فإن الثـــورة الروسية حررت روسيا من القياصرة فحسب بل وحررت "إيزنشتاين" أيضًا من الهندسة ونفوذ والده. "لولا الثورة"، كتب إيزنشتاين، "لما كنت انفصلت أبـــدًا عـــن التقليـــد الموروث من الأب إلى الابن ليصبح مهندسًا. البذرة كانت موجودة، لكن الثورة فقـــط هي التي منحتني... الحرية لأملك زمام مصيري"[٢٤].

(٢٣) من أجل خلفية عن "إيزنشتاين" اعتمدت على سيرة "يون بارنا": "إيزنشتاين"، ترجمة: لايز هانتر (بلومنجتـــون: مطبوعات جامعة إنديانا، ١٩٧٣).

(٢٤) اقتباس من "بارنا"، "إيزنشتاين"، ٣٦.

فور انضمامه إلى الجيش الأحمر، عمل "إيزنشتاين" في البداية كمهندس، لكنه نقل في النهاية إلى وحدة مسرحية، حيث صمم بوسترات الدعاية وأخرج أعمالا للـهواة في الجبهة للمساعدة في الحفاظ على ارتفاع الروح المعنوية للجيش الأحمر. في خريف عام ١٩٢٠، بمجرد فوز الجيش الأحمر بالحرب الأهلية وتعزيز سلطة البلاشفة، وصل "إيزنشتاين" إلى موسكو وانضم إلى الطليعيين "البرولتكلت"، أو مسرح العمال، كمصمم مناظر وبدأ مهنته في مجال الفنون، في المسرح أولا ثم في السينما بعد ذلك.

تأثير الثورة الروسية على فن السينما السوفيتي

على الرغم من النقص الشديد في الطعام والمأوى والمال، فإن فترة ما بعد الحرب في العشرينيات كانت فترة نشاط إبداعي مكثف في الاتحاد السوفيتي الجديد. وأدت الثورة الماضي، وكان الفنانون يبحثون عن وسائل جديدة جذريًا للتعبير الإبداعي. الابتكارات التي جلبها "إيزنشتاين" إلى الفن السينمائي كانت إلى حد كبير جدًا نتاجًا لكونه فنانًا مارس فنه في الأيام الأولى المثالية الجامحة من الثورة، عندما شجّع الاتحاد السوفيتي، لفترة قصيرة، فنانيه على إبداع أشكال فنية جديدة وحيوية وأصيلة لخدمة المجتمع الجديد.

أعلن "لينين" أن السينما هي الأكثر تأثيرًا بين جميع الفنون. السينما، في اعتقاده، ينبغي أن تقوم بما هو أكثر من الترفيه: لغة الصورة القوية للوسيط الجديد يمكن أن تعلم الجماهير الأمية التاريخ والنظرية الاشتراكية. وبالإمكان استخدام الأفلام، علاوة على ذلك، أو توظفها لتشكيل وصياغة وتأكيد قيم الشعب حتى تنجح الثورة البلشفية وتزدهر. في السابع والعشرين من أغسطس، عام ١٩١٩، أمّم "لينين" صناعة السينما، وأنشأ ورشًا سينمائية تابعة للدولة لتتولى تدريس فن السينما على أسس نظرية ومنهجية.

كان الهدف من هذه الورش تحديد أفضل الطرق لتطويع الوسيط السينمائي كأداة قوية للتوجيه والدعاية.

عندما بدءوا دراسة السينما بطريقة منهجية في هذه الورش، كان الرواد السينمائيين السوفيت متأثرين بشدة بالمؤثرات الانفعالية التي ولدها تقنيات "دي. دبليو. جريفث" السردية – استخدامه للقطة المقربة، وحركاته المبتكرة للكاميرا، والطريقة التي يغيّر بها زوايا الكاميرا. كانوا سعداء بصفة خاصة بتوليفه المتقاطع وإيقاعاته المونتاجية. وقد تأثر الرواد السوفيت إلى حد كبير بفيلم "التعصب" (١٩١٩) لـ "جريفث"، وهو الفيلم التالي الذي نفذه بعد "مولد أمة". "كل ما هو جيد في السينما السوفيتية"، أقر "إيزنشتاين" فيما بعد، "له أصوله في فيلم "التعصب""[٢٥]. تأسيسًا على إنجاز "جريفث"، حاول المخرجون السوفيت تدشين وترسيخ مبادئ عامة حول فن السينما يمكن لهم تطبيقها على مشروعاتهم من أجل إبداع دعاية سياسية قوية تعمل على إمتاع الجماهير والترفيه عنهم، وإلهامهم، وتعليمهم.

كانت الورشة الأكثر تأثيرًا بين مدارس السينما الحكومية ورشة "ليف كوليشوف". أجرى "كوليشوف" تجارب بدت تثبت أن فن السينما لا يبدأ عندما يُصوِّر المصور حدثًا (أي، يقوم بتأطير الصورة) بل عندما تتخذ أو تكتسب اللقطات الفردية معاني جديدة بترتيبها مونتاجيًا. زعمت تجربة "كوليشوف" الشهيرة، على سبيل المثال، إثبات أن المونتاج أو ترتيب اللقطات هو الذي يخلق المعنى في ذهن المتفرج، معنى يفوق ويتجاوز المعنى الذي تحتوي عليه أو تتضمنه كل لقطة فردية. في تلك التجربة، نرى لقطة مقربة لمعبود النساء في السينما قبل الثورة "موسجخين" تتم مقابلتها تباعًا بلقطات لطبق حساء على المائدة، ونعش به امرأة ميتة، وفتاة صغيرة تلعب بدب صغير. ووفقًا لما ذكره

(٢٥) اقتباس من "بارنا"، "إيزنشتاين"، ٧٤.

"في. آي. بودوفكين"، المخرج السوفيتي الذي حضر ورشة عمل "كوليشوف"، "عندما عرضنا المجموعات أو التكوينات الثلاثة على جمهور لم يكن على علم بحقيقة الأمر كانت النتيجة رائعة. أثنى الجمهور على أداء الفنان. فأشاروا إلى مزاجه المهموم جدًا إزاء الحساء المتروك، وأن مشاعرهم تأثرت لحزنه العميق عندما تطلع إلى المرأة الميتة، وأبدوا إعجابهم بالابتسامة الخفيفة السعيدة التي رمق بها الفتاة وهي تلعب. لكننا نعرف أن الوجه في كل حالة من الحالات الثلاث كان هو ذاته تمامًا"(٢٦).

استنتج "كوليشوف" من هذه التجربة وتجارب أخرى مشابهة أن "أداء الممثل يصل إلى المشاهد وفقًا لما يفرضه المونتير بالضبط، لأن المتفرج نفسه يكمل اللقطات المتصلة ويرى فيها ما اقتُرح عليه عن طريق المونتاج"(٢٧). تجارب "كوليشوف" ومثال "جريفث" القوي الخاص بتقابل اللقطات أوحى للمخرجين والمنظرين السوفيت أن المونتاج هو أساس فن السينما. وأطلقوا على عملية الترتيب الإبداعية للقطات لفظ "المونتاج"، لتمييزه عن عملية التوليف البسيطة أو ببساطة وصل اللقطات معًا لتحقيق التواصل السردي. على الرغم من أن قلة من المخرجين سيقبلون اليوم افتراض أن المونتاج يعتبر كل شيء في فن صناعة الأفلام، فإن إعجاب المخرجين السوفيت بالتأثيرات المتحققة عبر المونتاج كان مصدر إلهام لهم لإبداع أعمال فتحت قنوات جديدة للتعبير في فن السينما.

مثل "بودوفكين"، حضر "إيزنشتاين" ورشة عمل "كوليشوف"، حيث درس فيها لثلاثة أشهر عام ١٩٢٣، لكنه لم يطبق مبادئ المونتاج على السينما بل على المسرح بالأساس. كانت أفكار "إيزنشتاين" الثورية في المسرح مصدر إلهام للكثير من ابتكاراته

(٢٦) في. آي. بودوفكين، "تقنية السينما والتمثيل"، تحرير وترجمة: "إيفور مونتاجو" (نيويورك: حروف للنشر، ١٩٥٨)، ١٦٨.

(٢٧) استشهاد من "جيي ليدا" في "السينما: تاريخ السينما الروسية والسوفيتية" (نيويورك: كتب كولير، ١٩٦٠)، ١٦٥.

في فن السينما. كان مسرح "البرولتكلت" حيث عمل "إيزنشتاين" بعد نهاية الحرب الأهلية مكرسًا للارتقاء بالثقافة بين العمال وتشجيعهم فنيًا على التعبير الذاتي. لكن، كما ذكرت آنفًا، غيرت الثورة على نحو متطرف موقف المجتمع الروسي تجاه الفن. كان المبدأ أو القاعدة الأساسية لمسرح "البرولتكلت" أن الثقافة البرجوازية يجب إجبارها أو دفعها بالقوة لتفسح المجال لثقافة جديدة، بروليتارية صرفة. لم يكن غرض الفن في ظل النظام الثوري الجديد توفير متعة فكرية أو جمالية لقلة متميزة، بل تعليم العمال وتعزيز تفانيهم وإخلاصهم للقيم الاشتراكية. كانت وظيفة الفن ينظر إليها أيضًا كمنشط، كقوة تشحن الشعب بتأثيرات نفسية خارقة ضرورية من أجل العمل الشاق لبناء مجتمع اشتراكي.

في هذا السياق، نجد أن المسرح التقليدي الواقعي (مسرح "تشيخوف" و"إبسن") الذي خلق إيهامًا بأن المتفرج كان يشاهد شريحة من الواقع الفعلي بإزالة الجدار الرابع، لم ينجح. المسرح الواقعي، كما جرى الاعتقاد، كان يشجّع المتفرجين على أن يصيروا منهمكين بشدة على نحو بديل في الحدث الخيالي، وهي معالجة، ظن أنها تستنزف طاقاتهم الثورية. "إيزنشتاين"، الذي تربى على (وأحب) المسرح التقليدي، أدرك سريعًا أنه لم يعد ملائمًا أو مناسبًا للمجتمع الجديد. "أي آلية شيطانية تكمن خفية في هذا الفن الذي أخدمه وأؤيده!" كتب، "إنه ليس مجرد غش ونصب. إنه سم – سم زعاف، ومخيف. لأنه، إذا أمكنك أن تحظى بالاستمتاع عبر الوهم، فمن الذي سيبذل مجهودًا بعد الآن ليجد في التجارب الحقيقية ما يمكن أن يحصل عليه دون أن يقوم من مقعده في المسرح؟"[٢٨]. متأثرًا إلى حد كبير بالمخرج المسرح الطليعي الشهير "فيسفولود ميرهولد"، طوّر "إيزنشتاين" بحماس طرقًا مسرحية أصيلة لنقل الموضوعات الثورية. وبحث عن

(٢٨) استشهاد من "بارنا"، "إيزنشتاين"، ٥٣.

وسائل للتأثير البالغ على الجمهور بشكل مختلف عن ذلك الذي تأثروا به في المسرح التقليدي، أي، ليس عبر الانغماس الوهمي في عالم مسرحي واقعي يتم إيصال المعنى والانفعال فيه عبر الكلمة بالأساس. اعتقد "إيزنشتاين" أن المسرح يجب يؤسس أو يبنى على ما أسماه "مونتاج الجذب"، الذي سيعيد المسرح إلى جذوره الأولى حيث استعراضات المنوعات أو عروض السيرك الترفيهيتين. تصور "إيزنشتاين" مسرحًا سياسيًا يمكن للمتفرجين فيه أن يستمتعوا ويسعدوا بروائع السيرك والمنوعات الجذابة، بينما، في نفس الوقت، يتم تعليمهم رؤى وقيم سياسية صحيحة عبر هجاء سياسي مبني بعناية ودقة.

لم تعرض أعمال "إيزنشتاين" المسرحية على خشبة مسرح تقليدي وإنما في منطقة تشبه حلبة السيرك، ومعظم الممثلين كانوا يضعون أقنعة. بينما كان يؤدي الممثلون هجاء سياسيًا، كانت تقدم عروض أكروبات. في أحد أعمال "إيزنشتاين" لـ "أستروفسكي" بعنوان "حتى الحكيم يتعثر" نجد في إحد اللحظات ممثلا يغادر المكان فوق حبل ممتد فوق رأس الجمهور. قبعات تنفجر تحت مقاعد المتفرجين. بقدر الهرجلة أو الفوضى التي بدا عليها كل شيء، كانت هناك طريقة أو نظام للجنون أو الطيش. كانت القبعات تبقي الكل متيقظًا ومنتبهًا. الألعاب البلهوانية أو الأكروبات وعروض السيرك أمتعت الجماهير وعكست وزادت من قوة الانفعالات والأفكار المنقولة من جانب الممثلين. يكتب "إيزنشتاين": "إيماءة أو إشارة تمتد وتتحول إلى رياضة بدنية، غضب شديد (لممثل) يتم التعبير عنه بشقلبة (يؤديها لاعب أكروبات)، إعلاء الشأن أو التعظيم والتفخيم يعبر عنه بقفزة أكروباتية دائرية خطيرة على نحو مهلك... غرابة هذا الأسلوب سمحت بوثبات أو

نقلات من ضرب من أنواع التعبير إلى آخر، بالإضافة إلى التداخل غير المتوقع بين وسيلتي التعبير"[٢٩].

تجاهل "إيزنشتاين" الشكل التقليدي لمسرح القرن التاسع عشر الواقعي من أجل مسرح قائم على الجذب – مشاهد استعراضية ومناظر – يجذب فيه انتباه الجمهور ذهابًا وإيابًا بين مشهدين أو أكثر متزامنين، حتى يتدفق أو ينسحب معنى أحدهما على الآخر فيؤكده. كما سنرى، سيستغل "إيزنشتاين" إلى حد كبير جدًا أساليب مونتاج الجذب الخاصة به عندما ينتقل بعد المسرح إلى السينما. وتأثير تجاربه المسرحية واضح في فيلمه الأكثر شهرة ونجاحًا، "المدرعة بوتمكين"، خاصة في أسلوب تنفيذ التسلسل الشهير الذي يتعرض فيه مواطنوا "الأوديسا" للقتل على سلالم "الأوديسا".

"المدرعة بوتمكين"، فيلم "إيزنشتاين" الثاني، تم تكليفه به من جانب حكومة الاتحاد السوفيتي للاحتفال بالذكرى السنوية العشرين للثورات في روسيا عام ١٩٠٥، عام إضرابات عامة ومظاهرات ضد حكومة "القيصر نيكولا الثاني". انتقمت الحكومة بقتل مئات المتظاهرين، لكن الروح الثورية لم تقمع كليًا أبدًا. اضطراب عام ١٩٠٥، وكان من ضمنه الاستيلاء على السفينة الحربية "بوتمكين" في ميناء "الأوديسا" عن طريق الجنود الثوريين، فهم من جانب "البلاشفة" كبشارة على ثورتهم التي قاموا بها عام ١٩١٧.

كان "إيزنشتاين" قد خطط أصلا لتنفيذ عمل تذكاري ضخم من ثمانية أجزاء يأسر فيه كافة مظاهر ثورات عام ١٩٠٥، من "الحرب الروسية – اليابانية" إلى الثورات

---

(٢٩) "سيرجي إيزنشتاين"، "الشكل الفيلمي: مقالات في نظرية السينما"، تحرير وترجمة: جي ليدا (نيويورك: هاركورت، براس وورلد، ١٩٤٩)، ٧ – ٨.

المسلحة في موسكو. في السيناريو الأصلي، اثنتان وأربعون لقطة فقط تم التخطيط لها لتغطي تمرد "بوتمكين" بعيدًا عن شاطئ "الأوديسا". لكن عندما شاهد "إيزنشتاين" مجموعة الدرجات البيضاء الباهرة للسلم الرخامي المفضي إلى ميناء "الأوديسا"، رأى مكانًا مدهشًا ليصوِّر فيه مذبحة المواطنين العزّل الذين ساندوا التمرد، رغم أن هذا الحدث لم يقع في الحقيقة أبدًا[٣٠]. أعاد "إيزنشتاين" تصوره للفيلم برمته. وركز الآن على حدث ثوري واحد فحسب من الثورات العديدة لعام ١٩٠٥ — تمرد البحارة على متن البارجة "بوتمكين". هذا الحادث الوحيد، الذي يصل إلى ذروته بمذبحة دموية متخيلة على سلالم "الأوديسا"، يلخص الظلم العتيق الذي تعرَّضَ له الشعب الروسي من جانب النظام القصيري الفاسد ويُعبِّر دراميًا عن ضرورة الثورة.

تحليل تسلسل: "سلالم الأدويسا" في "المدرعة بوتمكين"

في تسلسل "سلالم الأوديسا" تجمّع حشد من المواطنين المسالمين على السلالم المؤدية لميناء "الأوديسا" للاحتفال بانتصار البحارة الثوريين على ضباط القيصر على متن "بوتمكين"، ويلوحون الآن بالرايات الحمراء للثورة من الشاطئ. فجأة، من مكان مجهول، ظهرت صفوف الجنود الحكوميين أعلى السلالم، وبدأت تطلق النار على الحشد. الحدث الخاص بهذا المشهد بمفرده جذاب أو استعراضي. أدرك المخرجون دائمًا، أن الصور العنيفة تتمتع بجذب لا يقاوم بالنسبة للمتفرجين، ولهذا السبب تحديدًا يجد الناس صعوبة في عدم النظر إلى كارثة عندما يقودون على طريق سريع. لكن اختيار

(٣٠) وفقًا لـ "إيزنشتاين"، أنه اعتمد على المذابح الأخرى التي حدثت بالفعل أثناء ثورة عام ١٩٠٥ من أجل تصويره لمذبحة "سلالم الأوديسا" (بارنا، "إيزنشتاين"، ٩٨).

"إيزنشتاين" لإخراج مذبحة على سلالم "الأوديسا"، إلى جانب تقنياته الثورية في المونتاج، أدي إلى مشهد مفزع ومذهل على نحو غير مسبوق، مشحون بمعنى سياسي.

فكرة "إيزنشتاين" المتمثلة في إخراج مذبحة على سلالم "الأوديسا" كانت ملهمة حقًا. أن تكون عالقًا وسط خط النار أمر سيئ تمامًا، شيء كالكوابيس، فآخر مكان يرغب المرء أن يتواجد فيه، لو كان هذا سيحدث في الواقع، أن يكون على مجموعة سلالم طويلة. السلالم دائمًا تحت أي ظرف من الظروف مكان خطر، لأنها تهددنا بفقدان توازننا. العديد من الأحداث في بداية تسلسل "سلالم الأوديسا" تتضمن صورًا لأناس يفقدون توزانهم، يتعثرون ويسقطون بينما يحاولون في يأس الهرب من إطلاق النار. حتى أن "إيزنشتاين" ربط كاميرا إلى لاعب أكروبات وجعله يقوم بشقلبة في الهواء للحصول على تسجيل للسقوط رأس على عقب يقارب وجهة نظر شخص يسقط رأسًا إلى نهاية السلالم.

يكثف "إيزنشتاين" من رعب المتفرج (وإعجابه) أثناء مشاهدته لهذا المشهد الاستعراضي عن طريق التركيز الشديد على الناس الذين يواجهون صعوبة جمة في الهرب من الخطر على السلالم. من ثم، أول شخص نراه يهرب هو رجل من دون ساقين. نشاهده وهو يدفع نفسه بيأس إلى نهاية السلالم معتمدًا على ذراعيه فقط. بعد ذلك بقليل، يظهر رجل بساق واحدة على عكازين، يغالب درجات السلم بصعوبة تفوق صعوبة الرجل المقطوع الساقين. في تتابع سريع، يحتوي على لقطات عامة هنا وهناك لحشود من الناس يهربون بصورة جماعية، نرى امرأة معها طفل مريض، ومجموعة من الرجال والنساء العجائز، و، قرب نهاية التسلسل، وعلى نحو مثير للتعاطف والشفقة إلى حد كبير دون الباقين، أم صغيرة وجدت نفسها بطريقة ما على السلالم إزاء طفل في عربة أطفال بعيدة عن متناولها. إنها عالقة بصورة مخفية بين الجنود القتلة في قمة المدرج ومجموعة السلالم اللانهائية في الأسفل.

يجبرنا "إيزنشتاين" على أن نواصل المشاهد في صدمة وإعجاب بينما تصيب الأقدار الفظيعة مواطني "الأوديسا". الطفل المريض الذي يصيبه الجنود ويسقط، يتمدد

جسده على السلالم. والدته، نظرًا لذعرها الخاص، لا تلحظ ذلك في البداية وتواصل الجري. ثم تدرك فجأة أن ابنها سقط في الخلف، فتصعد السلالم ثانية لتعثر عليه. تشاهد في ألم فرار المواطنين وهم يدوسون جسده. تلتقط جسد طفلها المصاب على نحو يبعث على اليأس، لكن، بدلا من أن تهرب، تواصل صعود السلالم، لمواجهة الجنود بما فعلوه. بعد بناء مشوق، بينما تقترب أكثر فأكثر من الجنود، تناشدهم ألا يطلقوا النار بسبب طفلها المصاب، يطلق الجنود النار على الأم والطفل بوحشية، نظرًا لأن مجموعة من المواطنين المسنين لحقوا بالأم إلى أعلى السلالم للمشاركة في مناشدتها للجنود. الأم الصغيرة العالقة على مجموعة السلالم الكبيرة مع عربة الطفل تصاب في المعدة. في سخرية غير محتملة تقريبًا تصبح الأم بغير قصد سببًا في موت طفلها، فجسدها، عندما سقط، دفع العربة التي فيها طفلها بعيدًا عن البسطة فقذف الطفل الضعيف ليتدحرج إلى نهاية مجموعة السلالم الكبيرة حيث حتفه الأكيد. في نهاية السلالم القوقازيون القتلة على ظهور الأحصنة مسلحين بالسيوف يقطعون طريق الهرب على هؤلاء الناجين كي يصلوا إلى نهاية الدرج. تصاب امرأة تضع نظارة أنفية في عينها اليمنى. ويتدفق الدم من تحت العدسة المهشمة.

صور مثل هذه بعيدة كل البعد عن كوميديا السيرك الجاذبة عند "إيزنشتاين"، لكنها تخدم نفس الوظيفة – إبقاء أعين الجمهور مسمرة أو مثبتة على الشاشة. هذا "الميزانسين" المرعب يترك انطباعًا أكثر قوة حتى على أنفسنا وأجهزتنا العصبية بسبب الطريقة التي يفكك بها "إيزنشتاين" الحدث الخاص بالمذبحة إلى لقطات منفصلة ثم ربطها معًا باستخدام طرق مونتاجية مبتكرة.

"إيزنشتاين"، كما رأينا، مدين بالكثير لمساهمات "جريفث" في تطوير السينما كفن سردي، لكنه طوّر أفكار "جريفث" إلى حد بعيد وأيضًا كسر قواعد "جريفث" لتحقيق تأثيرات سينمائية جديدة بصورة مذهلة. تعلم المخرجون السوفيت من دراستهم الدقيقة لطرق "جريفث" أن السرد السينمائي لو كان مؤثرًا على نحو درامي فيجب تحريره من نموذج تصوير الحدث الدرامي من مسافة ثابتة كما لو كانت الكاميرا متفرجًا

يشاهد حدثًا في المسرح. كما ذكرت في تعليقي سابقًا، عن طريق تجزئة فضاء خشبة المسرح الذي أهملته السينما المبكرة كلية، أضفى "جريفث" تأكيدًا دراميًا متفاوتًا أو متغيرًا على الحدث وفقًا لما تتطلبه القصة. في التسلسل الذي حللناه من "مولد أمة"، على سبيل المثال، فكك "جريفث" الحدث الخاص بملء "فلورا" الدلو بماء النبع إلى ثلاث لقطات منفصلة، تؤكد، عبر استخدام لقطات مقربة محشورة، الحدث الخاص بغمرها الدلو في النبع. تمنح اللقطة المقربة مرتاد السينما حميمية مميزة تجاه الحدث بطريقة تستحيل على متفرج المسرح. في نفس التسلسل، أعاد "جريفث" وصل اللقطات المقطعة عن طريق الربط بين حركة "فلورا" من لقطة إلى أخرى. كان القطع أو المونتاج المتطابق مهمًا عند "جريفث" لأنه رغب في أن يظل المتفرج مستغرق ذهنيًا في العمل الدرامي، ففي حالة مزاجية أخرى، غير الاستغراق، لو صار المتفرج على وعي أو دراية بالوسيط من خلال اللقطات المرتجة أو غير المتطابقة فسيكون هذا معطلا. يشير المنظرون اللاحقون إلى اللقطات غير المتطابقة منطقيًا عن عمد، بـ "القطع أو الانتقال المفاجئ". عن طريق مطابقة حركات "فلورا" في لقطة عامة بحركاتها في لقطة مقربة وهي تملأ الدلو، يمنح "جريفث" جمهور فيلم مشاهدة أدق وأكثر إرضاء من الناحية الدرامية للحدث في حين يظل محافظًا على الإيهام بأننا نشاهد واقعًا مباشرًا على فضاء أو مكان مترابط في الشاشة. كان هدف "جريفث" أن يقدم لمرتاد السينما تجربة مشابهة لتلك التي يشاهدها في المسرح الواقعي، مع ميزة مشاهدة رؤية أفضل للحدث.

نظرًا لأن المسرح الواقعي تحديدًا، كما رأينا، هو نوع المسرح الذي أنكره "إيزنشتاين" أو تبرّأ منه، فإنه لم يشعر بأنه مرغمًا أو مقيّدًا بقواعد المونتاج التي تحافظ على إيهام المتفرج بفضاء حقيقي مترابط ظاهريًا. والحقيقة، أنه عارض بصلابة الأفلام التي حاولت في خنوع الحفاظ على إيهام المسرح الواقعي عن طرق اللقطات الموصولة بسهولة وسلاسة. اعتبر "إيزنشتاين" أن الاستمرارية المناسبة للفيلم لا ينبغي أن تتواصل أو تتقدم بسلاسة، وإنما عبر سلسلة من الصدمات. وكلما أمكنه ذلك، كان يحاول

إبداع نوع من الصراع البصري أو عدم الاستمرارية بين لقطتين، بغية إحداث خيبة أمل أو صدمة في نفسية المتفرج. الانفجارات البصرية على الشاشة كان المقصود بها خلق مصدر متواصل من المثيرات أو المنبهات أو الصدمات لإبقاء الجمهور متيقظًا، وهي ممارسة تستهدف تحقيق نفس الغاية التي لمسرح الجذب الخاص به، أو حيلته التي فجّر فيها القبعات تحت مقاعد الجمهور. في مقالته، "مبدأ السينماتوجراف والرمز"، يقارن "إيزنشتاين" عملية المونتاج بانفجارات موتور الاحتراق الداخلي، الذي يدفع فيه كل انفجار الماكينة نحو الأمام. يكتب: "بطريقة مشابهة، تخدم ديناميكية المونتاج كمحفزات تدفع الفيلم بالكامل إلى الأمام"[٣١].

آمن "إيزنشتاين" أن الأفلام يجب أن تبنى عبر سلسلة من الصدمات والصراعات، وزعم، أنه استلهم في ذلك مفهوم "هيجل" للمنطق الجدلي، الذي تأسست عليه نظريات "ماركس" للثورة[٣٢]. النهج الجدلي، طبقًا لـ "هيجل"، هو المبدأ الذي يكمن وراء التغيير، قانون عام من الطرح، والطرح المضاد، ثم نتيجة، من التناقض والتوافق، تحكم كل الأمور والتاريخ. الثورة البلشفية ذاتها نظر إليها كاشتباك أو كتصادم للتناقضات الجدلية، بين العمال والمؤسسة صاحبة الملكية، كانت نتيجتها الوضع الجديد للعمال. شعر "إيزنشتاين" أن العمل الفني ستكون له سلطة أكثر لو نُظم وفقًا لهذه المبادئ الجدلية ذاتها، بما في ذلك التصادم المتواصل للمتناقضات. ولذلك، فقد ملأ أفلامه بصراع، بداية بأكثر مستويات التصويري جذرية.

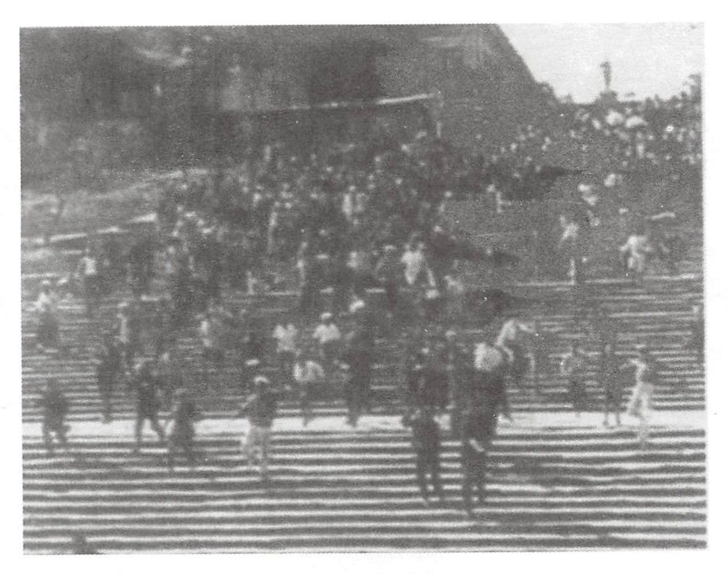
أبدع "إيزنشتاين" تناقضات بصرية عن طريق اللقطات المتقابلة التي تباينت عناصرها التصويرية بصريًا. على سبيل المثال، أعقب لقطة عامة مفرطة لمواطني "الأوديسا" وهم يعدون إلى نهاية السلالم (انظر الصورة رقم ٥) بلقطة مقربة مفرطة لساقي رجل على وشك السقوط

---

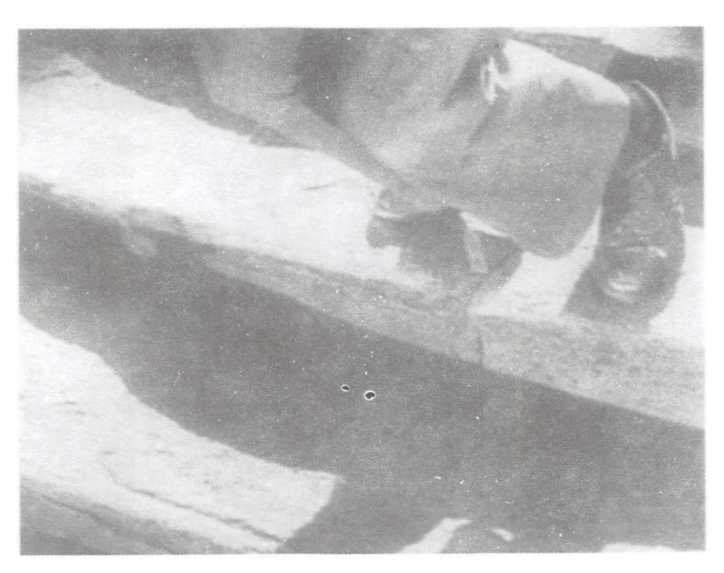
(٣١) "إيزنشتاين"، الشكل الفيلمي، ٣٨.

(٣٢) يسهب "إيزنشتاين" ويتوسع في هذه الأفكار في "طريقة جدلية للشكل الفيلمي" في "الشكل الفيلمي"، ٤٥ – ٦٣.

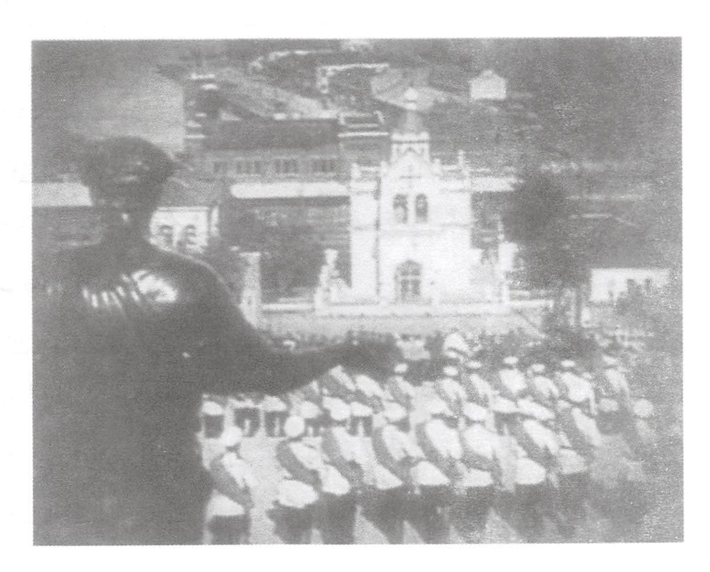
(انظر الصورة رقم ٦). تجنب "جريفث" عن عمد مثل هذه الممارسة، فكان يقطع تدريجيًا من اللقطة العامة إلى اللقطة المتوسطة إلى لقطة مقربة، خشية أن تربك التغيرات المفاجئة في حجم الصورة المتفرج وتجذب الانتباه إلى مونتاج الفيلم، مما يزعج انغماس المتفرج في القصة. "إيزنشتاين"، الذي كان يكافح للتأثير في الجماهير من دون السماح لهم بالاسترخاء في الإيهام، لم يكن مباليًا بمثل هذه الاعتبارات. أبدع "إيزنشتاين" تناقضات بصرية بطرق أخرى عديدة: قام بمنتجة أو توليف أجزاء من الفيلم بحيث تتعارض الحركات الاتجاهية ضمن اللقطات المتقابلة. بمعنى، لقطة لحشد يجري باتجاه يسار الشاشة تتعارض في اللقطة التالية مع صورة لحشد يجري باتجاه يمين الشاشة. لقطة مضاءة بصورة معتمة تتم مقابلتها بلقطة مضاءة على نحو ساطع. صورة لحركة هادفة منتظمة تقارن في اللقطة التالية بصورة لحركة فوضوية غير منتظمة. (انظر الصورتان رقم ٧ و٨). لقطة صممت على نحو تكويني لإبراز محاور أو خطوط رأسية تتم مقابلتها بلقطة منظمة أفقيًا. خطوط قطرية تميل نحو اليسار تعارضها في اللقطة التالية خطوط قطرية تميل باتجاه اليمين.



صورة رقم ٥. لقطة مفرطة الطول لأناس يهبطون سلالم الأوديسا. (المدرعة بوتمكين، ١٩٢٥).



صورة رقم ٦. لقطة مقربة كبيرة لزوج من الأرجل تخلق تعارضًا بصريًا مع اللقطة السابقة، صورة رقم ٥. (المدرعة بوتمكين، ١٩٢٥).



صورة رقم ٧. الحركة المنتظمة الهادفة للجنود. (المدرعة بوتمكين، ١٩٢٥).



صورة رقم ٨. الحركات الفوضوية غير المنتظمة للضحايا، في تقابل مدروس مع الصورة رقم ٧. (المدرعة بوتمكين، ١٩٢٥).

في مقالة بعنوان "بنية الفيلم"، يناقش "إيزنشتاين" أهمية "مونتاج الصراع" الخاص به كعنصر حيوي في بناء جزء من مذبحة "سلالم الأوديسا". ويشرح هنا كيف أن اختياراته الشكلية تضيف إلى أو تزيد من تأثير المحتوى الفيلمي:

في المقام الأول، ملاحظة الحالة المحمومة للناس والجموع التي صورت، دعونا نواصل لنجد ما نبحث عنه في إحالات بنائية وتكوينية.

دعونا نركز على خط الحركة.

هناك، قبل كل شيء، اندفاع فوضوي لشخصيات في لقطة مقربة. ثم، نظرًا للفوضى، اندفاع لشخصيات في لقطة عامة.

ثم تتبدل فوضى الحركة إلى تكوين فيه: أقدام الجنود تهبط في تناغم.

يتزايد الإيقاع. يتسارع التناغم.

في هذا التسارع للحركة المندفعة إلى أسفل هناك حركة عكسية تهدأ فجأة — إلى أعلى: الحركة الخطرة إلى أبعد حد التي للحشد الهابط تنقلب إلى حركة رصينة بطيئة لشخصية الأم الصاعدة بمفردها، حاملة ابنها الميت.

حشود. سرعة خطرة إلى أبعد حد. باتجاه الأسفل.

ثم فجأة: شخصية بمفردها. ببطء رصين. تصعد.

لكن هذا — للحظة فحسب. مرة ثانية نمر بقلبة أخرى إلى حركة تهبط إلى أسفل.

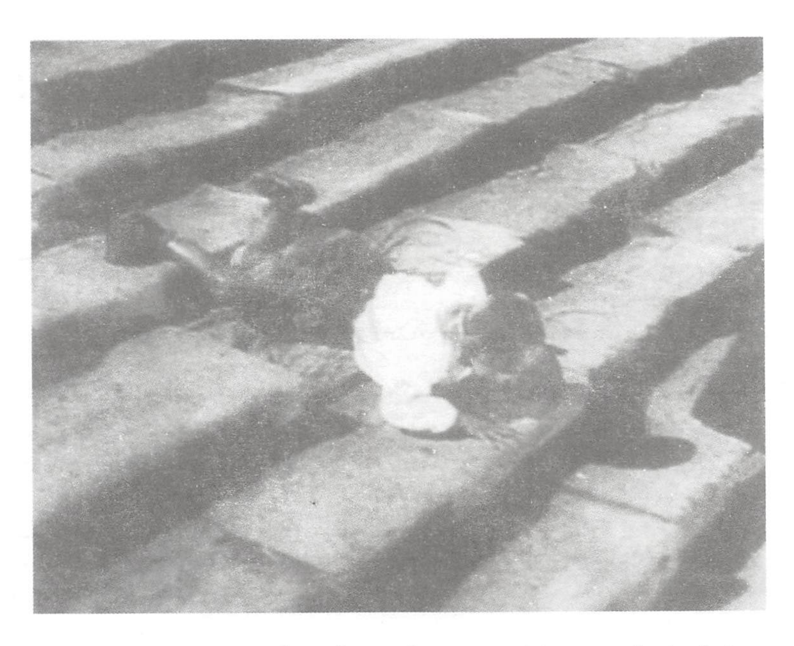
يتسارع التناغم. يتزايد الإيقاع(٣٣).

الحركات والإيقاعات المتقابلة لأجزاء المونتاج تبقي المتفرج مشوشًا وفاقدًا للاتزان، بالضبط مثل مواطني "الأدويسا" الفارين.

آمن "إيزنشتاين" على نحو راسخ بقوة التعارض التصويري على إضافة إثارة ودراما بصريتين لأفلامه لدرجة أنه شكّل لقطاته الفردية أو المستقلة في تأطيرات تتناقض مع العقل. بمعنى، أنه أبدع تناقضات ليس فقط بين اللقطات المتقابلة ولكن ضمن كل لقطة فردية أيضًا. مثال شهير على تأطير التناقض التصويري، يحدث عندما يطلق الجنود النار على الطفل المريض. فجسده الساقط تموضع بطريقة يتمدد فيها على نحو شديد الانحدار فوق اتجاه السلالم، فيخلق اتجاه جثة الولد تناقضًا تصويريًا مع اتجاه السلالم. (انظر الصورة رقم ٩). وفي حين شكّل "جريفث" لقطاته بالأساس وفقًا للمعنى الذي تنقله كل لقطة خلال الحدث الذي تحتويه اللقطة، رأى "إيزنشتاين" أن التأثيرات الانفعالية لا تستمد من محتوى أو مضمون اللقطة فسحب بل أيضًا من الطريقة التي تشكلت أو تكونت بها اللقطة تصويريًا.

---

(٣٣) "إيزنشتاين"، "الشكل الفيلمي"، ١٧٠ — ١٧١.



صورة رقم ٩. اتجاه جسد الولد يخلق تعارضًا تصويريًا مع اتجـاه الـسلالم. (المدرعـة بـوتمكين، ١٩٢٥).

إصرار "إيزنشتاين" على أهمية تعريض المتفرج لوابل مستمر مـن التعارضـات التصويرية والصدمات البصرية، وازدراؤه لقواعد التواصل المونتاجي السلس الذي رسخه "جريفث"، مكناه من تحقيق تأثيرات سردية مدهشة. في بداية مذبحة "سلالم الأوديـسا" نشاهد امرأة شابة ذات شعر داكن متمايل تتفاعل أو تستجيب لما سندرك فيما بعد أنه نظرها الأولى للجنود وهم يسيرون في صفوف ويطلقون النار على الحشد. هنا، لم يعبّر "إيزنشتاين" ببساطة عن رد فعل المرأة المصدومة من خلال تصوير تعبير وجهها وإيماءاتها، على النحو الذي كان سيفعله "جريفث". بدلا من ذلك يقدم رد فعل المرأة في سلـسلة مكونة من أربع لقطات مقربة، تمت منتجتها معًا على نحو مرتج أو مهتز عبر قطعـات مونتاجية مفاجئة غير متطابقة بوضوح، استمرت كل واحدة منها جزءاً من الثانية. لذا،

فإن صدمة المرأة الموحى بها لا تتم أصلا عن طريق التعبير المرتسم على وجهها، بل عبر الارتجاجات التي جرى خلقها بواسطة القطعات المونتاجية المفاجئة غير التقليدية.

لقطات المرأة كلها هي الأكثر إرباكًا لأن "إيزنشتاين" كسر قاعدة أخرى من القواعد الأساسية للتواصل الفيلمي: فعكس الترتيب الخاص بالسبب والأثر المترتب عليه. بدلا من أن يعرض لنا لقطات إطلاق الجنود النار ثم رد فعل المرأة، عرض لنا "إيزنشتاين" رد الفعل المذعور قبل أن يكشف عن السبب. ثمة شيء مقلق على وجه الخصوص عندما نشاهد شخص ما يتصرف برعب قبل أن نعرف مصدر الرعب. إنه يوجه تخيلاتنا بأقصى سرعة بينما نحاول إدراك سبب رد الفعل. إننا لا نرى سبب ذعر المرأة للقطتين أخريين، تركز كل منهما على صورة أخرى مخيفة: الرجل المقطوع الساقين في هروب يائس صوب نهاية السلالم. صف الجنود المسلحين الذين، عندما يظهرون فعلا، يبدون أكثر إثارة للفزع لأن ردود أفعال الرجل والمرأة المرتعبين إزاء الجنود تتدفق على إدراكنا لصورهم. كان "إيزنشتاين"، المتأثر بالتجارب في ورشة "كوليشوف"، مدركًا تمامًا للكيفية التي يمكن بها للمعالجات الذهنية من جانب المتفرجين أن تعمّق من القوة الانفعالية للفيلم.

تضاعفت قوة تسلسل "سلالم الأوديسا" إلى حد بعيد لأن تقنية المونتاج التي استخدمها "إيزنشتاين" تربك وتصرف انتباه المتفرج عمدًا عن فراغ الشاشة، وتحيد عن الأساليب التي طورها "جريفث" ليمد المتفرج بتوجيه مكاني واضح ومترابط. في تصوير "جريفث" لمشاهد معركة الحرب الأهلية في "مولد أمة"، على سبيل المثال، يبدأ "جريفث" تسلسلاته بلقطات تأسيسية، لقطات عامة مفرطة للمعارك تمد المتفرج برؤية بانورامية للمشهد بالكامل. لذا، عندما يقطع "جريفث" إلى لقطات أقرب في الحدث بغية التأكيد الدرامي، تكون قد تكونت عند المتفرج صورة ذهنية واضحة للمكان غير المصور أو الواقع خارج الشاشة. على الرغم من أن لقطات مشهد المعركة امتلأت

بالأحداث الفوضوية أو المشوشة، فإن توجه المتفرج في مساحة الشاشة ظل على حاله دون تشوش. الجنود الجنوبيون عن يسار الشاشة دائمًا، بينما الجنود الشماليون عن يمين الشاشة دائمًا. هذا النوع من الاعتناء الدقيق الحذر بتوجيه المتفرج في مساحة الشاشة مفتقر إليه كلية في تسلسل "سلالم الأوديسا". في المقام الأول، لم نر أبدًا لقطة تأسيسية لسلالم الأدويسا بصورة شاملة. في الأغلب نكتشف السلالم في أجزاء متشظية: لقطات لحشود من الناس يندفعون هنا وهناك صوب نهاية السلالم في لقطات مقربة لأفراد ولقطات لجنود لا تظهر وجوههم يتقدمون وهم يطلقون نيران بنادقهم بلا شفقة. لم نحظى أبدًا بفهم واضح لمكان أي شخص فيما يتعلق بأي شخص آخر.

برفضه توجيه المتفرج في مساحة مترابطة من الشاشة، أضاف "إيزنشتاين" بصورة كبيرة إلى القوة المؤثرة للمشهد. وينجح الافتقار إلى التوجيه المكاني في "سلالم الأوديسا" لأنه يجبر المتفرجين على المرور بقدر مماثل من الارتباك الذهني وفقدان الاتجاه اللذين يعانيهما الناس على السلالم. التقدم السريع للمونتاج، الذي يقفز بانتباه المتفرج من مكان إلى آخر، يعكس على نحو مماثل الطريقة الغريبة التي يقفز بها انتباه المرء من إدراك إلى آخر عندما تنتاب المرء حالة قلق أو ذعر. بهذه الطريقة، عبر تقنية المونتاج الخاصة به، ينقل "إيزنشتاين" ذعر الناس على السلالم إلى المتفرج.

إن تعامل "إيزنشتاين" بكثير من التحرر في تقديمه للزمن مثلما فعل في تقديمه للمكان في تسلسل "سلالم الأدويسا"، خلق مرة أخرى تأثيرات قوية. وفقًا للعدد الحقيقي، تبلغ "سلالم الأدويسا" مائة وعشرين سلمة، و، قد يقدّر المرء أنه لو كان الناس الذين يتعرضون لإطلاق النار، سيخلون السلالم في دقيقة واحدة حقًا من الزمن الفعلي، فعلى "إيزنشتاين" أن يمدد الزمن إلى ما يزيد عن خمس دقائق مفرطة الطول. والطريقة الرئيسية لتمديده للزمن جرت عبر تكرار بعض اللقطات ذاتها. عندما يراقب المرء التسلسل بدقة، يلاحظ أن بعض اللقطات التي يهرب فيها الناس بشكل جماعي، بالإضافة

إلى لقطات الجنود الذين يطلقون النار، في الحقيقة هي تكرار لنفس اللقطات. ولأننا لم نشاهد أو نعط على نحو مسبق لقطة تأسيسية لسلالم الأدويسا وليست لدينا أي فكرة عن مداها أو امتدادها، أمكن لـ "إيزنشتاين" استخلاص مدة الحدث أو أمَده وفقًا للطول الذي يرغب فيه عبر تكرار اللقطات والتوليف المتقاطع المتواصل. على أية حال، لم يكن "إيزنشتاين" يكافح كي يعطينا صورة موضوعية واقعية للمذبحة على السلالم.

من خلال طرقه المبتكرة، واستخدامه لتقنية التمديد الزمني السينمائية، ينقل لنا "إيزنشتاين" الواقع الذاتي لما يمكن أن نشعر به عندما نقع في شرك أو نعلق في وضع مؤلم يستمر ظاهريًا إلى الأبد، ففي تسلسل "سلالم الأوديسا" نجده يخلق متوالية أو سلسلة متواصلة زمانية – مكانية لكابوس لا يبدو أن ثمة استيقاظ منه.

الرعب على "سلالم الأوديسا" يبلغ أقصى مداه عندما تصاب الأم مع الطفل الموضوع في عربة الأطفال. هنا يلعب "إيزنشتاين" في آن واحد على خوفين رئيسيين: الخوف من تعرض الطفل لتجاهل الأم، وخوف أم تدرك عجزها عن حماية طفلها. يمدد "إيزنشتاين" الزمن بشدة على الشاشة حتى هذه اللحظة ليطبعها أو يحفرها في ذاكرتنا إلى الأبد، فهو يعمل على إطالة أو مط ألم الأم عن طريق تخصيصه عشر لقطات مكرسة لموتها البطيء والمحزن، بينما يستغرق سقوط جسدها على الأرض فترة زمنية طويلة على نحو غير طبيعي.

ولا تنجز هذه اللقطات في قطعات خاطفة سريعة تمرق أمام أعيننا، بل في لقطات ذات مدى زمني طويل بشكل مؤلم، بعضها يستمر حتى سبع أو ثمان ثواني، تجبرنا على أن نتأمل ونمعن النظر في معاناة الأم، التي تم تأكيدها أيضًا بواسطة لقطات مقربة مفرطة لوجهها ويديها. يطيل "إيزنشتاين" إلى حد بعيد من زمن موت الأم عن طريق انتقال

مفاجئ من لقطات رئيسية خاصة بها وهي تموت إلى أحداث أخرى فرعية، فهو يقطع إلى القوقازيين الصاعدين من نهاية السلالم حيث يهجمون دون هوادة على العامة الفارين، ثم إلى صور للجنود المستمرين في مسيرتهم المميتة صوب نهاية السلالم، إلى لقطات عامة لحشود المواطنين الهاربين من القوات. قطع "إيزنشتاين" أربع مرات إلى العجلات الخاصة بعربة الطفل المائلة على حافة السلالم كي يطيل الإثارة المترتبة على إذا ما كان جسد الأم المحتضرة سيدفع العربة عن الحافة أم لا.

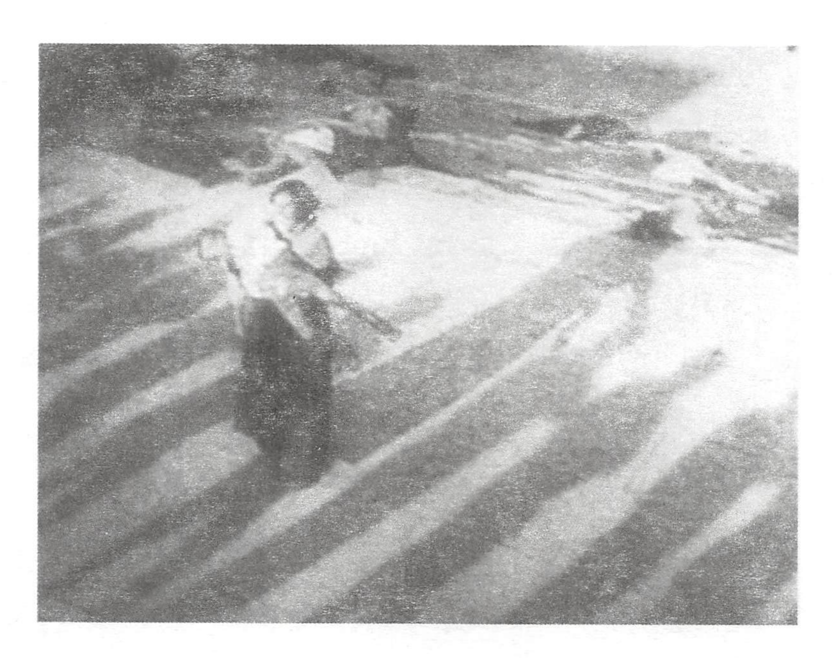
ما وراء الواقعية

مثال توضيحي رائع على رغبة "إيزنشتاين" في التخلي عن التصوير الواقعي من أجل تعميق التأثير الانفعالي والبصري لحدث ما يقع أو يحدث في التسلسل الذي تحمل فيه أم أخرى طفلها المصاب وتصعد به السلالم لمواجهة الجنود المسلحين. يصوّر "إيزنشتاين" المشهد من خلف الأم بينما تقترب بصورة خطرة من الجنود، الذين يظهرون في أعلى الكادر. السلالم مفصلة أو مجزأة إلى أقسام عن طريق مسار ضوء ساطع على كلا الجانبين اللذين تبعثرت فيهما أجساد قتلى "الأوديسا". يضفي مسار الضوء صفة دينية غامضة على الصورة، كما لو أنها تضيء طريق الأم نحو الاستشهاد. وبينما تصعد المرأة، يلقي جسمها بظل على مسار الضوء. (انظر الصورة رقم ١٠) اللقطة التالية مباشرة ملتقطة من زاوية عكسية، فالكاميرا الآن تنظر إلى الأسفل باتجاه الأم والطفل من وراء الجنود المتواجدين خارج الشاشة ولكن ظلالهم الممتدة تلوح مهددة ومتوعدة أمامهم على السلالم (انظر الصورة رقم ١١). الأثر هنا رائع تكوينيًا، وغني رمزيًا (تسير الأم في ظلال الموت)، لكنه مستحيل منطقيًا. اللقطتان، وهما من دون شك من أكثر اللقطات تميّزًا في الفيلم، تعارض إحداهما الأخرى مباشرة من وجهة النظر الواقعية، فلكي

ينطرح ظل الأم أمامها في اللقطة الأولى ثم، في اللحظة التالية، تسير نحو الظلال المترامية للجنود، يجب على الشمس أن تكون قد استدارت ١٨٠ درجة تقريبًا في السماء. هاتان اللقطتان اللتان تعتبران من أكثر اللقطات تناقضًا توضحان مرة أخرى أن "إيزنشتاين" لم يكن مهتمًا بتحقيق تأثيرات واقعية في أفلامه. فقد تصوّر أفلامه على أنها مكونة من أشياء جذابة على نحو مستقل، ولحظات مشحونة بدرجة عالية رائعة في ذاتها ولذاتها، وذات اتجاه خفي محرك للعواطف لتحقيق غرض جدلي.



صورة رقم ١٠. عندما تصعد المرأة السلالم حاملة الطفل المريض، يلقي جسدها بظل في مسار الضوء أمامها. (المدرعة بوتمكين، ١٩٢٥).



صورة رقم ١١. في هذه اللقطة، تلقي أجساد الجنود بظلالها على المرأة والطفل. (المدرعة بوتمكين، ١٩٢٥).

مثال أخير على انحراف "إيزنشتاين" أو حيوده عن التصوير الواقعي لإحداث تأثير انفعالي بازر يحدث قرب انتهاء تسلسل "سلالم الأوديسا". فجأة ينهض أسد رخامي نائم. وفقًا لـ "إيزنشتاين"، صورة الأسد وهو يقفز أو يثب كان المقصود بها حرفيًا خلق استعارة مفادها أن حتى الحجر يتحرك للاحتجاج ضد الظلم الوحشي المفرط للنظام القيصري. حقق "إيزنشتاين" هذا التأثير عن طريق منتجته لثلاث لقطات معًا لأسود من الرخام – واحد نائم، وآخر يستيقظ، وثالث ناهض تمامًا، وهي في الحقيقة لم تكن في مكان مجاور أو قريب من "سلالم الأوديسا". اكتشفها مصوره "إدوارد تيس" في "قصر الوبكا" في "كريميا". ومع ذلك فإن هذا الأسد الحجري المتحرك، الذي جرى

خلقه بتركيب أو توليف قطع فيلمية، عاش في ذاكرة هؤلاء الذين شاهدوا الفيلم كشاهد غاضب على مذبحة "سلالم الأوديسا". وهذه هي قوة المونتاج الترابطي[٣٤].

ومن السخرية المدهشة فيما يتصل بمكانة "بوتمكين" في تاريخ السينما أنه على الرغم من أن "إيزنشتاين" لم يناضل لخلق محاكاة وهمية للواقع، إلا أن فيلمه مع ذلك جرى تلقيه كواقع فاتن ومذهل. يكتب "جيي ليدا" في كتابه "كينو"، تأريخه للسينما الروسية والسوفيتية، إن "أحد الآثار الغريبة للفيلم كان استبدال حقائق "تمرد بوتمكين" بـ "التنقيح" الفني الفيلمي لتلك الأحداث، في كل الإحالات أو المراجع اللاحقة لهذا الحدث، حتى من جانب المؤرخين"[٣٥]. "الواقعية المطلقة"، كتب "إيزنشتاين"، "هي الشكل الصحيح على الإطلاق للإدراك والتلقي"[٣٦]. تعلمنا أفلامه أن السينما يمكن أن تبدو على نحو أكثر أصالة عندما يحيد مخرج عن تقاليد التصوير أو الطرح الواقعي. ربما لم يشعل فيلم "بوتمكين" لـ "إيزنشتاين" ثورات سياسية في أرجاء العالم، كما آمل صناع السينما، لكن طرقه المونتاجية طورت وثورت فن السينما.

(٣٤) طوّر "إيزنشتاين" إلى حد بعيد من الطريقة المعتادة في القطع من الحدث الفيلمي الموضوعي إلى الصور الرمزية التي تعلق على الحدث وذلك في فيلمه التالي، "أكتوبر". وهو يطلق على هذه التقنية مصطلح "المونتاج الفكري". ويناقش "إيزنشتاين" المونتاج الفكري في "المبدأ السينمائي والرمز" وفي "طريقة جدلية للشكل الفيلمي"، في كتاب "الشكل الفيلمي".

(٣٥) "ليدا"، "السينما: تاريخ السينما الروسية والسوفيتية"، ١٩٩.

(٣٦) "إيزنشتاين"، "الشكل الفيلمي"، ٣٥.

٣ – التعبيرية والواقعية في الشكل السينمائي

"الضحكة الأخيرة" لـ "إف. دبليو. مورناو" و"المغامر" لـ "شارلي شابلن"

التعبيرية وفن السينما: إف. دبليو. مورناو

في نفس الوقت الذي كان فيه "إيزنشتاين" يجري تجريبه في قدرة أو قابلية التوليف أو المونتاج على تقوية وتعميق الأثر الانفعالي والسياسي لسردياته الفيلمية، كان المخرج الألماني "إف. دبليو. مورناو" يركز على إمكانيات الصورة المؤطرة، طريقة فوتوغرافية بعينها يمكن لتأثيراتها أن تضيف تعبيرًا سيكولوجيًا للحدث المصوَّر. (كما هو مناقش في الفصل الأول، يشير مصطلح "المصوَّر" إلى الشخصيات، والأماكن، والاكسسوارات، والجوانب الأخرى للميزانسين الفيلمي قبل أسرها أو تأطيرها على السيلولويد). مثل الكثير من معاصريه العاملين في صناعة السينما الألمانية في العقد الأول والثاني من القرن الفائت، كان "مورناو" متأثرًا بالتعبيرية، تلك الحركة الفنية التي هيمنت على الأعمال الإبداعية الألمانية في الرسم، والأدب، والمسرح، والتمثيل في أوائل القرن العشرين[٣٧].

---

(٣٧) مثل "جريفث" و"إيزنشتاين"، عمل "مورناو" في المسرح قبل أن يأتي إلى السينما. بدأ كممثل في مدرسة مسرح "ماكس راينهارد". لكنه في النهاية أصبح أكثر اهتمامًا بالإخراج. بعد انتهاء خدمته كطيار في الحرب العالمية الأولى، جاء إلى برلين وأسس شركة سينمائية. من أجل خلفية مفصلة عن حياة "مورناو" المبكرة، ومهنته المسرحية، والأفلام التي سبقت تنفيذ فيلمه "الضحكة الأخيرة"، انظر "مورناو" لـ "لوت إيزنر" (بيركلي: منشورات جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٣).

في "الشاشة المسكونة"، كتاب عن التعبيرية الألمانية في السينما، تعتمد "لوت إيزنر" على كتابات "كازمير إدشميد" في تعريف جوهر التعبيرية في الفن، تكتب "إدشميد":

"التعبيرية، هي رد فعل ضد تقسيم الذرات عند الانطباعية، حيث تعكس الغموض المتلألئ المتلون بألوان متغايرة، والتنوع المقلق، والمظاهر العابرة للطبيعة. في نفس الوقت تضع التعبيرية نفسها في مقابل الواقعية بهوسها بتسجيل الحقائق المجردة، وهدفها الزاهد غير المكترث بتصوير الطبيعة أو الحياة اليومية. العالم هناك ليراه الجميع، وسيكون من العبث إعادة إنتاجه أو توليده على نحو نقي وبسيط كما هو عليه"(٣٨).

سعى الفنانون التعبيريون نحو التجريد، والتشويه، وبالتالي تجاوز المظهر اليومي الواقعي لتصوير العالم – ليس على نحو موضوعي، بل كما يراه الفنان أو يخبره. مع الأخذ في اعتبار السياق التاريخي الذي انبثقت منه التعبيرية الألمانية – المذبحة البشعة للحرب العالمية الأولى، والهزيمة المخزية لألمانيا، والاختلال الاجتماعي لـ "جمهورية فيمار"، والتضخم المالي المتصاعد – سنجد أنه ليس مدهشًا أن العديد من الفنانين الألمان في هذه الفترة تشربت أو اصطبغت رؤيتهم للعالم بمشاعر الذعر والقدر المشؤوم والبارنويا.

قدرة السينما على التوليد أو الإنتاج الآلي لصور العالم المادي – قدرتها على تسجيل "الحقائق المجردة" بأمانة – ربما تجعلها تبدو عاجزة أو غير كفء كوسيط بالنسبة للتعبيرية، لكن المخرجين الألمان تمكنوا مع ذلك من دمج الموتيفات والتيمات البصرية التعبيرية في أعمالهم. فيلم "خزانة الدكتور كاليجاري" (١٩١٩) لـ "روبرت وين" حقق هذا الهدف عن طريق تصوير أحداثه على خلفية من الديكورات التعبيرية المرسومة

---

(٣٨) "لوت. إتش. إيزنر"، "الشاشة المسكونة: التعبيرية في السينما الألمانية وتأثير ماكس راينهارد" (بيركلي: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٣).

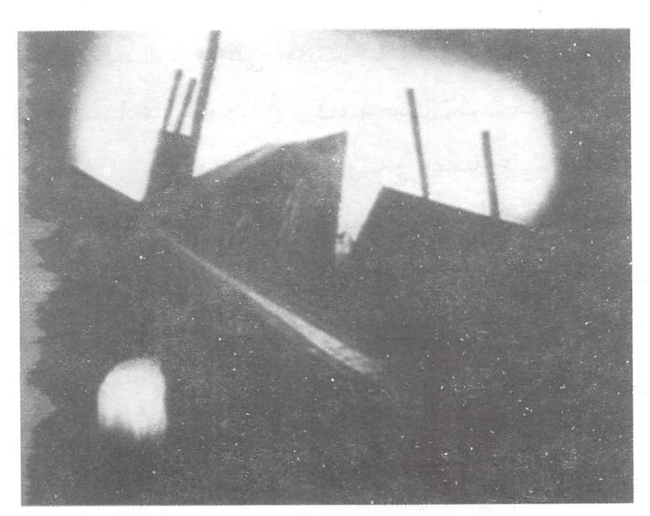
على نحو يمكن تمييزه حيث تشوه العالم الطبيعي بغرابة إلى أشكال تجسّد أو تبرز العالم الداخلي المُعذب والمشوه لراوي الفيلم المختل. الفنانون الذين صمموا الديكورات لـ "كاليجاري" (هيرمان وارم، والتر رييمان، والتر رهريج) كانوا فنانين تعبيريين متمرسين واشتركوا في نشر مجلة "دير سترم"، التي كانت مخصصة للترويج للفن التعبيري.

في تصويره لديكورات فيلم "خزانة الدكتور كاليجاري"، ينقل "ويليام نيستريك" التأثير البصري للديكورات التجريدية عن طريق التركيز على تحويلها الجذري للعالم الطبيعي والصناعي (انظر الصورتان رقم ١٢ و١٣). في مقدمة وخلفية لقطات خيمة "كالجياري"، هناك أشجار قصيرة أو أحراش، وأخرى مشابهة لها تظهر في المدافن، وحول الكوبري في مطاردة "سيزار"، وقرب الطريق حيث ينهار "سيزار" في النهاية. إنها صور للطبيعة يمكن تمييزها، لكنها أضحت غير طبيعية. إنها تخرق قواعد النمو، على جانب التل، حيث تنمو في مكان لا تنمو فيه الأشجار عادةً. معظمها عارية من الأوراق، وحيث تكون لها أوراق، تبدو الأوراق كالبراعم. إنها مُهددة أو مُتوعدة، ومدببة، وتبدو مهملة على الرغم من أنها مشذبة... شيء ما حدث للعالم المعماري أيضًا. مباني مائلة، أو منحنية، أو تُقيمُ نفسها بالكاد (في مقابل المستويات المعتادة). في أي مكان الزاوية القائمة مرفوضة، تلك الزاوية التي تحقق، في أبسط الهياكل، الاستقرار، والتوازن، والسلامة... الأدوات اليومية من صنع الإنسان التي تشكل مفردات العالم الذي نصنعه لحمايتنا وراحتنا، تحولت إلى أشياء مزعزعة، وغير متزنة، وواهية[٣٩].

(٣٩) ويليام نيستريك، "خلاصة الدراسات السينمائية: خزانة الدكتور كاليجاري" (ماونت فيرنون، نيويورك: أفلام ماكميلان. ١٩٧٥)، ٩ – ١٠.



صورة رقم ١٢. أشياء العالم الطبيعي أصبحت مُهَدِدَة أو مُنذِرَة، على نحو غير طبيعي. (خزانة الدكتور كاليجاري، ١٩٢٠).



صورة رقم ١٣. مباني مائلة، أو منحنية، أو تُقيمُ نفسها بالكاد، في مقابل الخطوط المعتادة. الأدوات اليومية المُكوِّنة أو المُشَكلة للعالم الذي نصنعه لحماية وراحة أنفسنا تحولت إلى أشياء مزعزعة، وغير متزنة، وواهية. (خزانة الدكتور كاليجاري، ١٩٢٠).

بالنسبة لـ "مورناو"، كان "كاليجاري" ملهمًا وأيضًا طريق مسدود كنموذج للفن السينمائي. كان مُلهمًا لأنه تجاهل التقليد أو المحاكاة العمياء للواقع، فهم العالم على نحو موضوعي وقدَّم رؤية غير موضوعية. نهاية الفيلم، الذي سُرد كفلاش بـاك ممتد، أظهرت أن النظرة المشوهة للعالم كانت دلالة على انعدام الاتزان العقلي للراوي. وكان "كاليجاري" طريقًا مسدودًا لأنه عرض رؤية الشخصية بالأساس عبر ميزانسين الفيلم، أي، ديكوراته المرسومة ذات البعدين، وهي أدوات مستعارة من المسرح. وبالتالي، لم يستغل على نحو تام الإمكانيات أو الاحتمالات التعبيرية المتأصلة في الوسيط السينمائي.

التقنيات التعبيرية في فيلم "الضحكة الأخيرة"

في فيلمه المميز "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤)، حقق "مورناو" تحريفات تعبيرية للعالم السينمائي ليس عن طريق تصوير ديكورات مرسومة بطريقة تعبيرية، وإنما عن طريق الاستفادة من القدرات التعبيرية للأدوات السينمائية: زوايا الكاميرا الشديدة البعد، والمؤثرات البصرية الخاصة، وحركات الكاميرا المفرطة[٤٠]. يصور الفيلم بشكل جلي التدهور الانفعالي لبواب مسن (إميل جانينجز) يعمل بفندق فخم في مدينة كبيرة عندما أنزلت مرتبته من المكانة التي كان يفخر بشغلها عند مدخل الفندق إلى وظيفة خادم مرحاض في البدروم السفلي. يجيء سقوطه عندما يلاحظ مدير الفندق أنه لم يعد كفئًا

(٤٠) يشير مؤرخو السينما مثل "ديفيد كووك" إلى "الضحكة الأخيرة" ليس كفيلم تعبيري وإنما كـ "كاميرسبيل"، مصطلح تتم ترجمته بـ "مسرح خاص" (تاريخ السرد السينمائي، الطبعة الثالثة. تحرير(نيويورك: دبليو. دبليو. نورتون وكامباني، ١٩٩٦)، ١١٧). لكن "كووك" ومؤرخون آخرون يقرون ويسلمون بأن، "كارل ماير"، السيناريست المشارك في كتابة "خزانة الدكتور كاليجاري"، كتب سيناريو "الضحكة الأخيرة" أثناء ذروة التعبيرية وأن الفيلم يحتفظ بالعديد من السمات التعبيرية.

لمهمة حمل حقائب السفر الثقيلة للزبائن. كان التغيير مأساويًا بالنسبة للعجوز لأن احترامه لذاته أو اعتداده بنفسه مستمد من زي البواب المؤثر الذي يرتديه، الذي يجعله نموذجًا بالنسبة لجيرانه من الطبقة العاملة. من دون زيه، يصبح موضع سخرية واحتقار. في "الضحكة الأخيرة"، يتحرك البواب خلال ميزانسين حقيقي مقنع (على عكس الديكورات المصطنعة بوضوح في "كاليجاريِ"). على أية حال، الفيلم مُعبّر عاطفيًا على نحو غني بسبب الطريقة التي تنقل بها تقنيات "مورناو" التصويرية (استخدامه اللقطات المقربة، وزوايا الكاميرا، وحركات الكاميرا، والطبع المُركب، والعدسات المُشوَّهة – كل المؤثرات التحويلية للصورة المؤطرة) الحالات الذهنية الداخلية للبواب[٤١].

كان "مورناو" من أوائل المخرجين الذين استغلوا أو استثمروا بانتظام الإمكانيات التعبيرية لزاوية الكاميرا. أدرك "مورناو" أنه، بصفة عامة، لو تمت رؤية الشيء المصور من زاوية علوية (أي، تقوم الكاميرا بالتصوير من أعلى الشيء المصور إلى أسفل)، ستظهر الشخصية ضئيلة وخاضعة. لو، على العكس، نُظِرَ إلى الشيء المصور من أسفل (أي، ترنوا الكاميرا من أسفل إلى أعلى حيث الشيء المُصور)، ستبدو الشخصية مهيبة وواثقة. في بداية الفيلم، قبل إنزال "جانينجز" من مكانته كبواب، يصوِّره "مورناو" في لقطات مقربة ومن أسفل قليلا، مؤكدًا شعوره بالفخر والزهو (انظر الصورة رقم ١٤). وعندما يُجبر على إنزال وحمل حقيبة سفر ثقيلة من عربة حنطور، نراه ينظر إلى أعلى نحو الهدف المخيف. يصوره "مورناو" من زاوية علوية (تركز الكاميرا عليه) لتأكيد شعوره بالضآلة (انظر الصورة رقم ١٥). ثم نرى حقيبة السفر، من وجهة نظره، مُصوّرة من زاوية

(٤١) الكثير من تقنيات "مورناو" كانت مستلهمة من أفكار "كارل فروند". الذي تعاون معه عن كثب.

منخفضة، فتبدو الأثقل على الإطلاق. أخيرًا تركز الكاميرا على البواب لتؤكد كفاحه لرفع الحقيبة وإنزالها عن سقف الحنطور.



صورة رقم ١٤. يُصوّر "مورناو" "جانينجز" في لقطات مقربة من أسفل قليلا، مؤكدًا شعوره بالفخر والزهو. (الضحكة الأخيرة، ١٩٢٤).



صورة رقم ١٥. "جانينجز" وقد تم تصويره في لقطة عامة من زاوية علوية، متطلعًا إلى حقيبة السفر الثقيلة المُرعبة. نوع الزاوية واللقطة يؤكدان على شعوره بالضآلة. (الضحكة الأخيرة، ١٩٢٤).

من أجل إظهار المشاعر الداخلية للبواب، يقدم "مورناو" عالمه في الغالب ليس كما هو عليه ولكن كما يراه هو، مُشوَّهًا بسبب الحالة الذهنية القلقة التي عليها. في طريقه إلى البيت، بعد فقده لعمله كبواب، تتمايل البنايات بشكل خطر كما لو كانت ستسقط عليه وتسحقه. في هذه الصورة الذهنية المتخيلة أرسى "مورناو" أدوات بصرية موجزة للتعبير عن الدمار الداخلي لإنسان مسحوق بسبب فقدانه لعمله ومعه، مكانته في العالم. ولكي لا يفقد وضعه بين جيرانه، يسرق زيه القديم من الفندق ويواصل ارتداءه أثناء توجهه إلى البيت من العمل. وبينما يهم بالذهاب إلى العمل في الصباح مرتديًا زيه المسروق، يقابل امرأة على البسطة خارج بابه. تحدق فيه بإعجاب. لكن عندما نرى وجهها من وجهة نظر البواب، يبدو متمددًا ومتطاولا بشكل غريب، مثل وجه في مرآه

مُشوِّهة في بيت المرايا. هذه الصورة المُشوَّهة تنقل خوف البواب من جارته. وبسبب الهشاشة الناجمة عن فقداته لوظيفته، يبدأ في النهاية في إماطة اللثام عن تملق جارته الزائف ليرى الحقيقة الفظيعة، فتصرفها الهائم لا يقوم على عاطفة حقيقية بل على تصورها المبالغ فيه لأهميته. الصورة المشوهة بشكل غريب لوقفة المرأة المتوددة تجعل هيامها يبدو منذرًا بغرابة، كما لو أنه يُلمِّح إلى الغضب الشديد والاحتقار الذي ستشعر به عندما تكتشف زيف محبوبها (انظر الصورة رقم ١٦).



صورة رقم ١٦. من وجهة نظر البواب، وجه الجارة تمدد واستطال بشكل غريب، ناقلا خوف البواب من غضبها ما أن تكتشف زيف محبوبها. (الضحكة الأخيرة، ١٩٢٤).

أضاف "مورناو"، بالاشتراك مع مصوره "كارل فروند" وكاتب السيناريو "كارل ماير"، بعدًا جديدًا للتعبيرية في السينما عن طريق "تحرير" الكاميرا. عندما تم تنفيذ

"الضحكة الأخيرة"، كان معظم المخرجين يصورون أحداثهم بكاميرا ثابتة، ويوظفون حركة الكاميرا فقط لجعل مشاهد القصة تبدو أكثر إثارة. في إنقاذ اللحظة الأخيرة عند "جريفث"، على سبيل المثال، كانت الكاميرا المتحركة توضع أحيانًا فوق شاحنة تسير بجانب أو أمام وسيلة الإنقاذ (أحصنة، قطارات، حناطير، إلخ) لإضفاء ديناميكية نشطة على اللقطة. وضع "إيزنشتاين" كاميرا فوق مسارات تم مدها على طول "سلالم الأوديسا" حتى يمكنه تكثيف تأثير استعراضه المشهدي للمواطنين الفارين بمتابعة حركتهم إلى نهاية السلالم بكاميراه.

في "الضحكة الأخيرة"، الكاميرا في حالة حركة من بداية الفيلم إلى نهايته، وفي أحيان كثيرة تضيف بعدًا سيكولوجيًا بارعًا للحدث. يبدأ الفيلم بلقطة كاميرا متحركة رائعة: تهبط الكاميرا في مصعد، وعندما يفتح باب المصعد، تتجه خارج الباب عبر بهو شاسع في فندق فاخر، آخذة المتفرج في نزهة. (نفذت هذه اللقطة عن طريق ربط الكاميرا إلى صدر المصور، الذي اجتاز البهو بعد ذلك فوق دراجة). ثم تأخذنا الكاميرا عبر باب دوار إلى واجهة الفندق حيث يقوم البواب بعمله. حركة الكاميرا هنا أكثر من مجرد استعراض فنان لتقنية سينمائية. الحركة الديناميكية خلال بهو الفندق تؤكد رحابة الفندق وبالتالي تضخم من إحساسنا بعظمته. وعندما تنتهي حركة الكاميرا أخيرًا على البواب، نفهم في التو الزهو المتكلف الغارق فيه البواب بسبب ارتباطه بهذا المكان. يكتب "روبرت هيرلث"، أحد مصممي ديكور "الضحكة الأخيرة": "لم نقم بـ "تحرير" الكاميرا لأسباب تقنية فقط، بالعكس، أوجدنا طريقة جديدة وأكثر دقة لعزل الصورة، وتكثيف درامية الحدث"[٤٢].

مثال آخر بارع على استخدام حركة الكاميرا لتكثيف حدث درامي يظهر عندما يعود البواب إلى العمل في اليوم التالي لفقدانه وظيفته لكنه لا يزال مرتديًا زيه القديم. فقد

(٤٢) اقتباس من "لوت إيزنر"، "مورناو"، ٦٥.

ثمل في حفل زفاف ابنة شقيقه في الليلة السابقة ونسى فيما يبدو أمر إنزال وظيفتـــه إلى خادم حمام. وعندما يقترب من الفندق، نرى من وجهة نظره صورة للبواب الذي حـــل محله في الوظيفة يقف مكانه أمام الفندق. اللقطة تبدأ بلقطة عامة للبواب الجديد وبعيدة قليلا عن المركز البؤري. ثم تبدأ الكاميرا في الحركة أقرب فأقرب نحو البواب الجديد حتى تركز العدسة بوضوح على وجه البواب البديل. حركة الكاميرا البطيئة والحدة التدريجية للصـــورة لا تنقل تمامًا كراهية البواب القديم بل إدراكه التدريجي أنه استبدل، وحـــل آخر محله.

عندما تكتشف جارة أخرى(٤٣) وظيفة البواب الجديدة المتواضعة كخادم حمـــام، تكتسب اللحظة تأكيدًا دراميًا مدهشًا عن طريق حركة الكاميرا. نشاهد لقطة للرجـــل العجوز مأخوذة من خارج الحمام عندما يفتح باب المرحاض بجبن ويحدق في الخـــارج ليقف على من جاء لرؤيته. في هذه اللحظة هناك لقطة من وجهة نظر الجـــارة (الـــتي جاءت لتحضر له الغداء) وهي تتطلع فيه. عندما تفتح فمها لتصرخ من أثـــر الـــذهول تندفع الكاميرا نحوها حتى نرى وجهها في لقطة مفرطة القرب، تؤطر عينيها وأنفها فقط. على عكس اللقطة الموصوفة بأعلى، المقصود من حركة الكاميرا فيها الإدراك التـــدريجي البطيء، فإن اندفاع الكاميرا هنا يجدد الشعور بالصدمة المفاجئة – صدمة المرأة لرؤيـــة محبوبها يسقط بشدة وصدمة البواب السابق لكونه قد اكتشف.

يستخدم "مورناو" أيضًا الكاميرا المتحركة لينقل للمتفرج على نحو عميـــق دوار البواب المخمور في الصباح بعد حفلة الزفاف. عندما يجلس على الكرسي، يبدأ ينتابـــه الدوار خلال المكان. وقد تحقق هذا التأثير بوضع "جانينجز" فوق جهاز ذي قرص دوّار يتأرجح ذهابًا وإيابًا، ثم متابعة حركته بالكاميرا. ثم نشاهد لقطة وجهة نظر للحجـــرة

---

(٤٣) نظرًا لأن الفيلم ليست به أية عناوين، فإن هوية هذه المرأة غير مؤكدة. ويشير المعلقون إليها بأسماء مختلفة مثل عمة البواب أو مديرة المنزل.

وهي تدور. هنا ترنح المصور "فروند" في أرجاء الحجرة مثل رجل مخمور بكاميرا مثبتة إلى صدره. في كلتا اللقطتين، تم نقل دوار الرجل المخمور إلى المتفرج.

بعد ذلك بقليل، يسقط البواب السابق في النوم ويحلم بأنه ما زال في عمله السابق بالفندق. في حلمه يرفع دون أن يشعر بالتعب حقيبة سفر كبيرة من أعلى عربة تشبه سيارة الموتى ويمضي بها إلى بهو الفندق. وفي استجابة منه للتصفيق الحار من جانب موظفي الفندق والنزلاء، يقذف بالحقيبة في الهواء مرارًا وتكرارًا ويمسكها بيد واحدة. من الجلي أن الحلم محقق لرغبة تنكر الحقيقية. في اليوم السابق حاول إقناع مدير الفندق بأنه لا يزال لديه القوة ليكون بوابًا برفعه لحقيبة ثقيلة في مكتب المدير، لكن الحقيبة غلبته، وحسمت بصورة نهائية مصيره كخادم مرحاض.

تلعب حركة الكاميرا دورًا كبيرًا في لفت انتباه الجمهور إلى تجربة حلم الرجل العجوز المخمور. فتتحرك الكاميرا حركة دائرية خاطفة بغرابة على وجوه نزلاء الفندق وهم يصفقون لمهارة العجوز في قذف الحقيبة إلى أعلى. في البداية يبدو أنه هذه اللقطة لقطة ذاتية: أي، الوجوه المعجبة للنزلاء ترى بوضوح من وجهة نظر الحالم، لكن، فجأة، تتراجع الكاميرا لأسر الحالم على نحو موضوعي. الانتقال هنا من المنظور الذاتي إلى الموضوعي ضمن لقطة واحدة يجدد سينمائيًا الخبرة الشائعة أو المشتركة في الأحلام، التي يمر المرء فيها بحدث ويشاهد نفسه مارًا به في آن واحد. عدم الراحة الناجمة عن تمايل واهتزاز الكاميرا، إضافة إلى المبالغة الخرقاء المجنونة لمحتوى الحلم، لها تأثير مقلق ومغضب، يذكر المتفرج بأن استعادة البواب لتألقه ليس إلا وهم رجل مخمور.

تسلسل الحلم الموصوف بأعلى عززه إلى حد بعيد مؤثر تصويري خاص آخر، وهو استخدام صور ذات طبع مركب متعدد لمقاربة الظاهرة الشائعة في الحلم التي أشار إليها "فرويد" بـ "التكثيف"، حيث يندمج شخصين أو مكانين منفصلين في صورة مركبة. هنا يضع "مورناو" صور لحجرة الطعام في الفندق على صور لمنطقة أو حي بواب العمارة (انظر الصورة رقم ١٧). دمج هذين المكانين المنفصلين في مكان واحد يؤكد حقيقة أن هيبة هذا العجوز في العمل حيوية وأساسية لراحته وسعادته في البيت.



صورة رقم ١٧. صور ذات طبع مركب متعدد لمقاربة الظاهرة الشائعة في الحلم التي أشار إليه "فرويد" بـ "التكثيف". هنا، تندمج صور حجرة الطعام في الفندق مع صور منطقة أو حي بواب العمارة. (الضحكة الأخيرة، ١٩٢٤).

عندما يتلاشى الحلم تدريجيًا، نجد أن التركيب اللحظي لصور الحلم على لقطة لدوار العجوز ينقل لنا بصريًا الحالة نصف الواعية بين النوم واليقظة، إذ يستمر الجو المميز للحلم بينما يتطفل العالم الحقيقي. تختفي هذه الصور فجأة عندما تدخل الجارة، التي اكتشفت البواب لاحقًا في العمل، إلى حجرته وتغلق النافذة، مما يوحي بأن صوت فعلها أيقظه في النهاية من النوم. هذه واحدة من الطرق العديدة التي يستخدم فيها "مورناو" أداة بصرية لإدخال الصوت في الوسيط السينمائي الصامت. إلى هذا الحد كان

"مورناو" ماهرًا جدًا في نقل كل شيء يحتاج لإيصاله عبر الصور – بما في ذلك الصوت – حتى يمكنه بناء قصة شيقة تمامًا استغرقت تسعين دقيقة عن التدهور العقلي لعجوز مستعينًا بلافتة توضيحية واحدة فقط(٤٤).

الميزانسين التعبيري في "الضحكة الأخيرة"

على الرغم من أنني كنت أؤكد بالأساس على الطريقة التي يستخدم بها "مورناو" المؤثرات التصويرية، أي، أدوات سينمائية بعينها، لاستعراض ذاتية شخصيته، فإنني وجدت أن تقييم القوة البصرية في "الضحكة الأخيرة" لن يكتمل دون مناقشة ميزانسين الفيلم. الشكل أو المظهر الذي يبدو عليه "الضحكة الأخيرة" أرسى معيارًا جديدة في الإضاءة والتصميم الفني في السينما، ولا يزال رائعًا حتى يومنا هذا. المدهش بصفة خاصة في تصميم الفندق الضخم أنه يقع وسط مدينة كبيرة صاخبة. وكان "مورناو" مضطرًا لأن يجعل الفندق كبيرًا على نحو استثنائي لأنه كان ضروريًا أن تتناسب ضخامة وفخامة الفندق والمدينة مع حجم الأنا المتضخمة للعجوز. وبسبب الضخامة الشديدة التي بدى عليها الفندق والمدينة في "الضحكة الأخيرة"، بعد ظهور الفيلم بفترة قصيرة في أمريكا، تلقى "مورناو" تلغرافًا من أحد الأشخاص في "هوليوود" يُعرب فيه عن أسفه البالغ لحقيقة أنه ليس في أمريكا أية مدينة تقارن بتلك المدينة الضخمة التي في "الضحكة الأخيرة"(٤٥). ومع ذلك كانت المدينة والفندق الضخمين من ابتكار مصممي الديكور وكل شيء تم تشييده فوق قطعة أرض خلف الاستوديو. وأسهمت المؤثرات الخاصة في خلق الروعة والفخامة التي بدت عليها المدينة – استخدام لقطات لنماذج ومنظورات

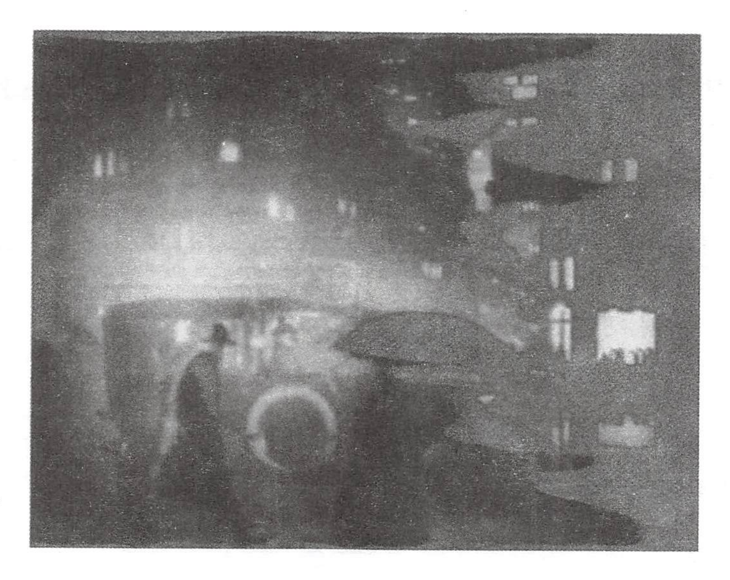
---

(٤٤) هذا العنوان، الذي يعلن عن نهاية سعيدة غير معقولة تمامًا، تمت إضافته من جانب رؤساء الاستوديو لأنهم شعروا بأن النهاية الأصلية الحزينة التي يقر فيها البواب أخيرًا بهزيمته كانت متشائمة جدًا لعرضها على الجمهور الأمريكي.

(٤٥) "لوت إيزنر"، "مورناو"، ٦٧.

مصطنعة. في كتابها عن "مورناو"، أوردت "إيزنر" رواية لأحد مصممي الديكور، "روبرت هيرلث"، يشرح فيها كيفية القيام بهذا (انظر الصورة رقم ١٨).

"المنظر، أو بالأحرى "الخلفية"، المرئي من باب الفندق الدوّار تحقق عن طريق لقطة منظور لشارع منحدر ارتفاعه ١٥ مترًا في المقدمة ينخفض إلى ٥ أمتار على "مسافة". امتد الشارع بين نماذج لناطحات سحاب تقدر بارتفاع ١٧ مترًا... من أجل إنجاح "المنظور" كان علينا وضع حافلات كبيرة وسيارات مرسيدس في المقدمة، وسيارات متوسطة الحجم في الوسط، وسيارات صغيرة في الخلفية، وخلفها أيضًا سيارات لعبة. بعيدًا عن كل هذا، وضعنا أمام المحلات، حشودًا لـ "أناس" مصنوعة ومطلية وكانت تتحرك عبر الشاشة فوق سير نقال"[٤٦].



صورة رقم ١٨. أسهمت مؤثرات خاصة في خلق الروعة والفخامة التي بدت عليها المدينة – استخدام لقطات نماذج ومنظور مصطنع. (الضحكة الأخيرة، ١٩٢٤).

(٤٦) "لوت إيزنر"، "مورناو"، ٦٧.

أيضًا، حسّن وعزز من مظهر المدينة تحكم "مورناو" الدقيق في استخدام الإضاءة على نحو غير واقعي، مما أسهم في نقل التفاصيل الدقيقة لـ "Stimmung"، أو الحالة المزاجية، المتطابقة والحالة الذهنية للبواب أثناء الفيلم. إن الاستخدام التعبيري الحر للكاميرا، والمؤثرات التصويرية الخاصة، إلى جانب الديكورات الرائعة وتقنيات الإضاءة، المسخرة كلها لخدمة سرد قصة معقدة تركز على المشاعر الداخلية أكثر منها على الأحداث الخارجية، جعل "الضحكة الأخيرة" يبدو بالنسبة للعديد من المنظرين والنقاد السينمائيين في ذاك الوقت المثال الأساسي أو النموذجي الأقصى للسينما كفن راق، يساوي أو يفوق الدراما والأدب في قوته المثيرة للعواطف والذكريات.

بساطة الصنعة عند "شارلي شابلن" وجماليات الواقعية عند "أندريه بازان"

كان "شارلي شابلن" مخرجًا من نوع مختلف جدًا عن "إف. دبليو. مورناو" أو "سيرجي إيزنشتاين"، تشكل أفلامه تناقضًا تنويريًا مفيدًا مع أفلامهما. في الاثنى عشر فيلمًا التي صنعها "شابلن" لصالح "شركة التبادل السينمائي" بين عام ١٩١٦و ١٩١٧، ومن بينها: "الرتبة، والشارع الهادئ، والمغامر، ومكتب الرهن، والواحدة صباحًا"، لا توجد استعراضات تصويرية أو مونتاجية وإن وجدت فهي قليلة، فأغلب اللقطات لقطات عامة ثابتة أو لقطات متوسطة مع لقطات مقربة عابرة للتأكيد الدرامي فحسب. أما المونتاج فهو غير مرئي في الغالب، لأن اللقطات متصلة معًا كي تنقل السرد في سهولة وسلاسة، وليس لإبداء ملاحظة، أو خلق تباين بصري مدهش، أو تشويه للزمان

والمكان الحقيقيين بغية تحقيق تأثير درامي. الإضاءة عمومًا هي الإضاءة الأساسية[٤٧]، والكاميرا، لو تحركت على الإطلاق، فعادة ما يحدث هذا بقدر طفيف فقط، من أجل تأطير الحدث. ليست هناك زوايا كاميرا أو حركات كاميرا مُعبِّرة، ولا طبع مُركب للصور، ولا مؤثرات بصرية مُشوَّهة، ولا أي ديكورات ذات منظور مصطنع وهمي. مع ذلك، على الرغم من افتقارها الواضح للتقنيات السينمائية الاصطناعية، فإن هذه الأفلام المبكرة اعتبرت من جانب نقاد كثيرين تحفًا فنية صغيرة. وهي تشاهد اليوم بنفس قدر المتعة التي كانت تشاهد به عندما ظهرت لأول مرة.

طوّر المنظر السينمائي الفرنسي "أندريه بازان" نظرية السينما في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي في سلسلة مقالات حاولت نظريًا تقييم قوة مخرجين مثل "شابلن"، لا تستخدم أفلامهم أو توظف تقنيات سينمائية معقدة ولكنها مع ذلك قوية وشيقة للمشاهدة. أشار "بازان" إلى هؤلاء المخرجين بـ "الواقعيين"[٤٨]. إن نظرية علم جمال السينما، في اعتقاد "بازان"، يجب أن تأخذ بعين الاعتبار الواقعية المدهشة الخارقة للواقع التي للصور المصورة، فهي الوحدة الأساسية للتصوير السينمائي. في مقالة بعنوان "علم وجود الصور المصورة"، ظهرت لأول مرة عام ١٩٤٥، زعم "بازان" أن الصورة الملتقطة أكثر شبهًا ببصمة الإبهام أو قناع الموت منها بتمثال أو لوحة، لأن الشيء الذي تم أسره بعدسة الكاميرا يترك أثره بالمعنى الحرفي على العمل الفني. بمعنى، البصمة التي انطبعت على طبقة السليولويد الحساسة هي الأثر المباشر لأشعة الضوء التي شعت أو طفرت من الشيء الذي تم تصويره عندما فتحت درفة الكاميرا. وفقًا لـ "بازان"، يمثل

---

(٤٧) إضاءة أساسية عالية: تعادل في إضاءة المشهد من دون ظلال درامية. وتباين قليل بين المناطق المظلمة والمضيئة في المشهد.

(٤٨) مخرجون آخرون احتفى بهم "بازان" لجمالياتهم الواقعية من ضمنهم "أورسون ويلز"، و"جان رينوار"، "وإيريك فون ستروهايم"، و"ياسوجيرو أوزو"، و"فيتوريو دي سيكا".

التصوير في النهاية تحقيقًا أو إرضاء للمطلب البشري، القائم على أساس رغبة لاواعية في الخلود، لأنه معالجة يمكنها أن تثبِّت، وتنظم، وتحفظ إلى الأبد العالم الطبيعي عن طريق الأسر الحرفي لصورته عبر معالجة موضوعية، علمية. وبدلا من إظهار أسفه واستيائه من قدرة التصوير على توليد أو إعادة إنتاج صور العالم بطريقة آلية، أو رؤيته لهذه القدرة كعائق أو عقبة يتغلب عليها الفنان، يحتفي بها "بازان": "تعتمد جميع الفنون على وجود الإنسان"، يصرِّح "بازان"، "فقط التصوير يستمد ميزته من غيابه"(٤٩).

كان "بازان" يجادل ضد مفهوم سينما الفن الذي طرحه العديد من منظري علم الجمال البارزين. يزعم "رودلف أرنهايم"، على سبيل المثال، في كتابه المؤثر "السينما كفن"، الذي نشر لأول مرة عام ١٩٣٣، أن الاختلافات الفعلية بين الصورة السينمائية وطرقنا اليومية في رؤية الأشياء "تمد السينما بمصادرها الفنية"(٥٠). ويعتقد "أرنهايم" أنه لولا أن الصورة السينمائية تصاغ وتحرَّف بغرض تحقيق تأثير معبر بوسائل فريدة ومحددة من الأدوات السينمائية، فإن السينما ستتم رؤيتها كإعادة إنتاج أو توليد تقليدي محاكي للواقع، أو الأسوأ، تدهور وانحدار إلى مسرح مصور غير تخيلي أو محدود الخيال. على النقيض، رأى "بازان" قدرة الكاميرا على أسر صور العالم آليًا كميزة كبيرة، ووضع قدرتها على أسر وتسجيل العالم على نحو عملي في القلب من علم جماليات السينما الخاص به بدلا من اعتبارها عقبة يجب التغلب عليها(٥١).

---

(٤٩) "أندريه بازان"، "ما هي السينما؟" تحرير وترجمة: "هوج جري" (بيركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٧)، ١٣.

(٥٠) رودلف أرنهيم، "السينما كفن" (بيركلي: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٩)، ٩.

(٥١) يزعم في. إف. بيركينز مجادلا في "السينما كسينما" أن المفاهيم التعبيرية للفن السينمائي تأثرت بحقيقة أن مولد السينما تزامن مع ذروة ما بعد الانطباعية في الفنون، تلك الفترة التي جرى فيها الانتقاص من التقليد أو المحاكاة الوصفية للأشكال الطبيعية. ونظر فيها إلى قدرة التصوير على توليد أو إعادة إنتاج صورة للعالم بطريقة آلية كنوع-

لا يزعم "بازان" أن التصوير كله علم وليس فنًا. فمن الجلي أنه علـــى المـــرء أن يختار صورة ويقوم بتأطيرها. لكن، لأن تسجيل أو أسر الصورة فوتوغرافية هو أمر تـــام وكامل، بعكس الطريقة غير المتقنة والناقصة والمتحيزة التي تعالج بها العين البشرية العالم، فإن التصوير يتيح للواقع إمكانية الكشف عن نفسه بطريقة جديدة واضـــحة وعميقـــة بشكل استثنائي. يكتب "بازان": "فقط العدسة المتبلدة الجامدة، التي تجرد ما تصوره من كل تلك الطرق لرؤيته، تلك التصورات المتراكمة مسبقًا، ذلك الغبار والسخام الروحيين اللذين غطيت بهما عيناي، هي الوحيدة القادرة على تقديمه بكل نقائه العـــذري ليـــثير انتباهي واهتمامي وبالتالي حبي"[٥٢]. إن العبء الذي تمثله التقنيات السينمائية "الفنيـــة" يتخلص في أنها، وفقًا لـــ "بازان"، تعترض أو تقف في طريق ما كان استثنائيًا حقًا فيما يتعلق بالوسيط السينمائي: ببساطة، قدرة الكاميرا غير المسبوقة على الرصد والمراقبة.

اعتقد "بازان" أن ارتباط المخرجين بالمدرسة السوفيتية في المونتاج، رغم تجاربهـــا الذكية والعبقرية في المونتاج السينمائي، أفسد فن السينما، لأنها بدلا مـــن أن تـــسمح للوسيط بأبعاد كشفية فريدة، فإن لقطاتها المتقابلة المدروسة أجبرت الصور الملتقطـــة أن تتخذ معنى مُعد سلفًا. ومضى "بازان" إلى ما هو أبعد من هذا محاولا البرهنة على أن ثمة بعد فاشي في أسلوب المونتاج لأن المخرج، مثل الديكتاتور، يتحكم في كل شيء يـــراه المتفرج بتقطيعه للعالم إلى شذرات وإعادة توحيدها أو ضمها بطريقة لا تخلو من التحيز.

في جداله ضد هؤلاء المخرجين السوفيت الذين اعتقدوا أن المونتاج أساس فـــن السينما، يذكر "بازان" أمثلة تكون كثرة التوليف أو المونتاج فيها ببساطة طريقة خاطئة فيما يتعلق بأمور معينة. ويشير إلى فيلم "روبرت فلاهـــرتي" التـــسجيلي عـــن ثقافـــة "الإسكيمو"، الذي يحمل عنوان "نانوك الشمال" (١٩٢٢)، الذي يقوم فيـــه "نـــانوك"

-من القيد أو العائق يجب التغلب عليه لو كانت السينما ستعامل بجدية كفن راق. انظـــر "خطايـــا الـــرواد"، في "السينما كسينما: استيعاب ومحاكمة الأفلام" (ميدليسيكس، إنجلترا: كتب بنجوين، ١٩٧٢)، ٩ – ٢٧.

(٥٢) أندريه بازان، "ما هي السينما؟"، ١٥.

باصطياد فقمة. لتقديم تسجيل قوي ومقنع لهذا الحدث، يناقش "بازان"، كان على "فلاهرتي" أن يظهر "نانوك" والفقمة معًا، في نفس الكادر، أثناء عملية الصيد بالكامل، في لقطة واحدة طويلة، من دون مونتاج. وأنه لو اضطر لتفتيت أو تجزأة المشهد إلى لقطات قصيرة عديدة تصل إلى ذروتها عندما يسحب "نانوك" الفقمة المصطادة من الماء، فإن المشهد سيفتقد إلى المصداقية. لدرجة أننا ربما نشك في أن الحدث زائفًا. وأنه بتجنبه الإفراط في استخدام المونتاج، وبالتالي تصويره الكامل للحدث الخاص بصراع "نانوك" لصيد الفقمة في لقطات طويلة، لا يجعل "فلاهرتي" المشهد أكثر قابلية للتصديق فحسب، وإنما يقدم الحدث في زمنه الحقيقي، وبذلك يخلق توترًا دراميًا كان التصور المونتاجي سيدمره. يكتب "بازان": "يمكن أن يوحي المونتاج بالزمن الضمني. ومع ذلك فإن "فلاهرتي" يقيِّد نفسه بإظهار فترة الانتظار الفعلية، فمدة الصيد هي شيء جوهري جدًا للصورة، إنها هدفه الحقيقي. ومن ثم فإن هذا الحدث في الفيلم يتطلب تكوينًا أو بنية واحدة"(٥٣).

"بازان"، بالتأكيد، لم يؤيد تصوير الأفلام من دون استخدام أية تقنيات على الإطلاق. ولم يرغب في أن تعود السينما إلى الأيام السابقة على إرساء "جريفث" لتقاليد السينما كفن سردي. فقد كان مدركًا أن اللقطة المقربة مطلوبة للتأكيد على ما لن يلاحظ، وأن التوليف المتقاطع يزيد ويعمِّق دراما القصة. لكنه تطرق ببساطة إلى مسألة الاعتقاد في أن المونتاج ومعالجة الصورة السينمائية عبر الإضاءة الدرامية، وزوايا الكاميرا الحادة، والعدسات المُشوِّهة، وتقنيات الطبع المركب، وحركات الكاميرا الملفتة هي الطرق الوحيدة فقط لتحقيق سينما فنية. واقترح أن الأسلوب الإخراجي المتجرد ذاتيًا، الذي يبدو فيه الفن – لكن ليس بالضرورة – بسيطًا، يفضي إلى عمل أكثر صدقًا وإخلاصًا للصفات أو السمات الجوهرية للوسيط السينمائي.

---

(٥٣) أندريه بازان، "ما هي السينما؟"، ٢٧.

فضّل "بازان" الأفلام التي أبدعت وفق ما أصبح يطلق عليه الأسلوب الواقعي. هنا، أريد التأكيد على أنني أتحدث عن الواقعية الشكلية، أي، الأسلوب الذي صور به الفيلم، في مقابل الواقعية التي لمحتوى الصور. "المدرعة بوتمكين"، على سبيل المثال، يعتبر فيلمًا واقعيًا نظرًا لأماكن تصويره والاستعانة بممثلين هواة، لكن فيما يتعلق بالأسلوب فهو فيلم تعبيري (وفقًا لاستخدامي لمصطلح التعبيرية في هذا الكتاب) بسبب الوظيفة التعبيرية لمونتاجه المعقد. في السينما الواقعية يجيء المضمون العاطفي من الحدث المصور بالأساس. في السينما التعبيرية تنقل العاطفة أصلا عبر استخدام المخرج ببراعة للتقنيات السينمائية.

تفضّل الأفلام المصورة بأسلوب واقعي اللقطات الطويلة التي تستمر أحيانًا أو تزيد عن ستين ثانية، على العكس من أسلوب المونتاج لدى مخرجين مثل "إيزنشتاين، وفيرتوف، وبودوفكين" في عشرينيات القرن الماضي، فهؤلاء متوسط لقطاتهم من ثلاث إلى أربع ثواني لكل لقطة وفي الغالب تستغرق أقل من جزء من الثانية. تستخدم الأفلام الواقعية الكثير من حركات الكاميرا (المحورية أو الدائرية، والمتابعة، ومعايرة الصورة(♦)، ليس لخلق تأثيرات تعبيرية ودرامية كالتي لـ "الكاميرا الحرة" عند التعبيرية الألمانية، وإنما ببساطة للمحافظة على الوحدة المكانية والزمنية للمشهد حتى تمكن رؤية أداء الممثلين على نحو سليم. وتتميز أيضًا بالتصوير في العمق، الذي يحرر انتباه المتفرج في الانتقال بين مقدمة ووسط، وخلفية اللقطة، دون فرض أي شيء بعينه على انتباه. وفقًا لما سبق ذكره، تجاهد الأفلام الواقعية من أجل مونتاج غير مرئي، يعمل على تحريك أو نقل السرد إلى الأمام، أي تطويره، عبر توليفات مترابطة سلسة غير ملحوظة، وليس توليفات تجذب الانتباه عن عمد إلى ذاتها لأن تقابلها يخلق نوعًا من المغزى السياسي أو يخلق تأثيرًا عبر التعارض التصويري. كما استخدمت اللقطات المقربة واللقطات المقربة المفرطة

(♦) Reframe: يقصد بالمصطلح، تحريك الكاميرا من أجل معايرة أو ضبط تركيب الصورة – المترجم.

باقتصاد، وتفضيل استخدام اللقطة المتوسطة. في التكوينات الواقعية، تتوزع الأشياء المصورة على حواف الكادر، جاذبة الانتباه إلى الفضاء غير المصور أو الواقع خارج الشاشة. المخرجون الواقعيون يتصورون الكادر كنافذة تخفي جزءًا من العالم على نحو مؤقت فقط، في مقابل إطار الصورة الذي تعمل خطوطه على تمييز حدود التكوين الفني، المكوّن بعناية ودقة، وبصورة واضحة.

الجماليات الواقعية لسينما الفن تمضي إلى حد بعيد في تفسير جاذبية أفلام "شابلن"، التي بها الكثير من السمات المرتبطة بالأسلوب الواقعي. نظرًا لأن "شابلن" كان ممثلا كوميديًا عظيمًا، وأداؤه هو عامل الجذب الرئيسي في أفلامه، فقد أراد "شابلن" من المتفرجين أن يركزوا عليه وعلى أفعاله أو حركاته الكوميدية، وليس على القدرة الفنية التي للوسيط السينمائي. الكثير من فن "شابلن" السينمائي يكمن في الصياغة والبناء الدقيق لمكونات الحدث السينمائي، وفي الحركات الكوميدية المعقدة التي ابتكرها "شابلن" وأداها أمام الكاميرا ليتم تسجيلها، والتي لو قدمها "شابلن" وفقًا لأسلوب مونتاجي، في سلسلة لقطات قصيرة، لفقدنا إدراكنا كله لتوقيت حركاته الكوميدية غير العادية، التي يجب مشاهدتها في لقطات عامة متواصلة كي تفهم على نحو تام.

هناك سمة مميزة لكوميديات "شابلن" الصامتة وهي أنها تبعث على المتعة مرارًا وتكرارًا (وأنا على دراية بصحة هذا لأنني أقوم بتدريس أفلامه باستمرار) دون أن تفقد جدتها فتصير بالية أو مملة. ويعزى هذا في الغالب لتألق وذكاء أفكار "شابلن" الكوميدية وتصميم حركاته ورقصاته الكوميدية، فمشاهدته وهو يتحرك تبعث في النفس بعض المتعة التي نستمدها من الباليه. إلا أن الأسلوب الواقعي الذي صورت به أفلام "شابلن" يساهم أيضًا في المتعة التي عليها. ولأن الكثير من الأحداث مصورة في لقطات عامة، أو متوسطة، أو كاملة، ومُوظفة في لقطات طويلة متواصلة، فإن الدقة البالغة ورشاقة تصميمات "شابلن" الكوميدية تظلان دون مساس. هناك الكثير جدًا مما يحدث في كل

لقطـــة، عـــلاوة على ذلك، ثمة دائمًا شيئ جديد بالنـــسبة للمتفـــرج ليلاحظـــه في المشاهدات اللاحقة.

التقنية الواقعية في فيلم "المغامر" لـ "شارلي شابلن"

نظرة متأنية لمشهد من فيلم "شابلن" الشهير القصير "المغـــامر" (١٩١٧) تظهـــر بوضوح فضائل الأسلوب الواقعي المتجرد ذاتيًا. المشهد الذي سنحلله تم تصويره في لقطة طويلة تستغرق سبعًا وأربعين ثانية دون أي قطع. يؤدي "شابلن" في "المغامر" دور سجين هارب (سأشير إلى السجين الهارب لاحقًا بـــ "شارلي"). بعد هروبه من حراس السجن بقفزه في المحيط والسباحة بعيدًا، ينقذ "شارلي" فتاة صغيرة جميلة (إدنا برفيانس)، ووالدهما (مرتا جولدين)، وخطيب الفتاة الضخم الغيور المستبد (إيريك كامببيل) مـــن الغـــرق. اللقطة التي سنحللها تحدث مباشرة بعدما تطلب "برفيانس" من منقذها أن يكون ضـــيفًا في بيتها، وتدعوه إلى الخارج حيث الشرفة لمقابلة ضيوف حفلها. تبدأ اللقطـــة بتقـــديم "شارلي" إلى بعض السيدات. بدلا من أن يميل برأسه محييًا، ينحني "شارلي"[٥٤]، أولا يمد إحدى ساقيه خلفه ثم يتبعها بالأخرى. ثم تقدمه الفتاة إلى "كامببيل" برسمية. يعرض عليه "شارلي" التصافح بأدب، لكن "كامببيل" يضع يده خلفه ويدير ظهره لـــ "شـــارلي" في ازدراء. ثم، عندما ينحني "شارلي" بأدب لإحدى الفتيات، يوخز بسيجاره المشتعل يـــد "كامببيل". يطلق "كامببيل" صرخة عالية ويبدو على "شارلي" الانـــدهاش، فينظـــر إلى الفتاة بنظرة تنم عن الحيرة، كما لو كان يقول، "ماذا به؟" وبينما يتحدث "شارلي" مع الفتاة، ينتقم "كامببيل" من "شارلي" فيسدد إليه ركلة خلفية. يشتت "شارلي" انتباه الفتاة ويرد الركلة الخلفية. يبدو أن هذا كان مرضيًا جدًا لدرجة أن "شارلي" يفعلها ثانية. في

---

(٥٤) لاحظت هذه التفصيلة لأول مرة عندما شاهدت الفيلم ثانية قبل كتابة هذا الفصل.

هذه اللحظة تدخل والدة الفتاة إلى المسافة الواقعة بين "شارلي" و"كامبيل". "كامبيل"، الذي لا يزال مدبرًا حتى الآن والذي يفترض أن "شارلي" (الذي ركله مرتين لتوه) لا يزال هناك، يرد بوضوح بركلة قاسية، تطول بالطبع مؤخرة الأم تمامًا أثناء انحنائها الشديد لتحية "شارلي". يثور غضبها ويتفاقم. فينتاب المستبد حرج بالغ. يبدو "شابلن" مصدومًا بالفعل اللا أخلاقي. يرمق "كامبيل" بنظرة استهجان أخلاقي، ويرافق الفتاة إلى داخل البيت. تتراجع الأم في خوف بعيدًا عن المستبد بينما ينحني بشدة معتذرًا، مهيئًا فرصة ممتازة لـ "شارلي" ليسدد إليه ركلة أخيرة. في هذا التسلسل، نحصل على متعة مزدوجة لرؤية الأم الوقورة (شخصية نموذجية للحماة) تركل بفظاظة في مؤخرتها ولرؤية غريم "شارلي" واقع في فعل عدواني محرج ضد والدة الفتاة التي يغازلها. أيضًا يحوّل "شابلن" بطريقة مبهجة عرف أو تقليد في المجتمع الأرستقراطي (الانحناء) إلى فرصة للعدوان. فمؤخرة "كامبيل" المهيئة حتى آخر لحظة من المشهد، يبدو أنها تبحث عنه أو تطلبه.

النجاح الكوميدي لهذا التسلسل ازادت قيمته لأننا نشاهده في لقطة طويلة متصلة. من الممتع رؤية جميع الركلات وهي تتالى بينما الضيوف الآخرون في الشرفة منهمكون في محادثات لطيفة مهذبة ضمن الحفلة، وبطريقة ما لا تبدو تلك الركلات ملاحظة (انظر الصورة رقم ١٩). هذه الأحداث لم يكن ممكنًا نقلها بطريقة أخرى مقنعة كالتي عليها لو جرت منتجة الحدث بكثرة. فنحن بحاجة لرؤية التسلسل بصورة شاملة لنصدقه. عندما تنتقل الأم إلى مكان "شارلي"، ينجم عن الإيقاع المتكرر للركلات السابقة توقعًا بأنها ستتلقى الركلة المسددة لـ "شارلي"، توقع يحقق تأثيرًا بالغ الرضا عندما يحدث لأنه متوقع ومنتظر من جانبنا. التوقيت الخاطف لتحرك الأم أساسي وجوهري لإحداث التأثير الكوميدي للحدث الذي، مرة أخرى، يجب أن يتم في زمن حقيقي (بعكس الزمن المصطنع الذي يخلق عبر المونتاج) كي يكون مقنعًا ومضحكًا كما هو عليه.



صورة رقم ١٩. النجاح الكوميدي لهذا التسلسل ازادت قيمته لأننا نشاهده في لقطة عامة وضمن لقطة طويلة مستمرة دون انقطاع. ("المغامر"، ١٩١٧).

ثمة صعوبة بالغة في المحافظة على استمرار حدث كوميدي معقد لمدة ٤٧ ثانية، مقارنة بتقسيمه إلى وحدات من اللقطات القصيرة ثم توليف اللقطات معًا. وبسبب رفض "شابلن" في الغالب (وسأناقش بعض الاستثناءات فيما بعد) الاعتماد على المونتاج أو حيل الكاميرا في إبداع قصصه الكوميدية، فكثيرًا ما استغرق الأمر منه إعادة تصوير تلو الأخرى للحصول على كل شيء بطريقة مضبوطة تمامًا. أضافت تكلفة إعادات التصوير هذه: "المغامر" وتكلفة عدد آخر بعينه من أفلامه المنفذة لصالح شركة "تبادل"، أضافت في المتوسط، مائة ألف دولار لكل عمل. في تلك الفترة التي صنعت فيها، كان

هذا القدر من المال غير عادي مقابل صُنع بكرتي فيلم (فيلم يستمر حوالي عشرين دقيقة)، خاصة عندما نتذكر أن "دي. دبليو. جريفث" صوَّر ملحمته المدوية "مولد أمة" البالغة ثلاث ساعات قبل سنتين بالضبط بحوالي ١١٥ ألف دولار فحسب. كانت أفلام "شابلن" مكلفة للغاية في تنفيذها لأن تحقيق التأثير المضبوط في لقطات طويلة دون قطع يكلف مبالغ تفوق بكثير تحقيق تلك التأثيرات عبر مونتاج وهمي[٥٥].

دور الوسيط السينمائي في "واقعية" أفلام شابلن الفنية

على الرغم من أن أفلام "شابلن" تبدو بسيطة خالية من الصنعة، بمعنى أنها لا تجذب الانتباه إلى الوسيط السينمائي، فإن الوسيط السينمائي في الحقيقة يلعب دورًا كبيرًا في نجاح فن "شابلن" الكوميدي. كان "شابلن"، كما يلاحظ "بازان"، مهرجًا عبقريًا عظيمًا، وكان هذا واضحًا من شهرته كممثل منوعات، لكنه كان بحاجة إلى الوسيط السينمائي لـ "تحرير الكوميديا تمامًا من حدود المكان والزمان التي تفرضها خشبة المسرح أو حلبة السيرك"[٥٦].

من أجل إدراك دور الوسيط السينمائي في نجاح أفلام "شابلن" نحتاج فقط أن نأخذ بعين الاعتبار لماذا لم تكن أداءات "شابلن" المصورة لتنجح جيدًا بنفس القدر لو أنها أديت على خشبة المسرح. أولا ومن الواضح بدرجة كبيرة، أن الوسيط السينمائي سمح لأداءات "شابلن" أن ترى من زاوية ممتازة وبطريقة أكثر وضوحًا وحميمية إلى حد كبير منها لو شاهدناه وهو يمثل في المسرح. اللقطات المتوسطة واللقطات المتوسطة

---

(٥٥) كانت نسبة تصوير "المغامر" حوالي ١٠٠ إلى ١. أي، لكل قدم واحدة من الفيلم الذي عرض في نسخته النهائية، تم تصوير مئة قدم من الفيلم. المصدر الذي اعتمدت عليه في ذكر تفاصيل الإنتاج هذه هو "العقل الكوميدي: الكوميديا والسينما" لـ "جيرالد ماست" (إنديانابولس، ونيويورك: شركة بوبس – ميريل، ١٩٧٣)، ٤٤.

(٥٦) أندريه بازان. "ما هي السينما؟". ١٣٩.

القريبة التي يكرر "شابلن" توظيفها تسمح لنا برؤية التعبيرات الدقيقة للوجه التي ربما كانت ستفوت حتى على الجالسين في الصف الأول في المسرح. الوسيط السينمائي سمح لـ "شابلن" أيضًا بممارسة مواهبه في الارتجال الكوميدي في ميدان أكبر إلى حد بعيد من ذلك الذي يمكن لخشبة المسرح أن تتيحه. ولذلك في التسلسل الأول من فيلم "المغامر"، الذي تتم مطاردة "شارلي" فيه من قبل حراس السجن، يستغل "شابلن" كهوف الشاطئ والمنحدرات كـ "أماكن تصوير" مدهشة لتسلسلات المطاردة. يفلت "شارلي" من الإمساك به بالجري في كافة أنحاء المنحدرات البالغة الانحدار، فيركل حراس السجن من فوق حواف المنحدرات ويختفي في كهوف الشاطئ. حتى المحيط جرى تطويعه لإثارة الضحك إذ تساعده موجة عملاقة على الهرب بغمرها لقارب مطارديه.

على الرغم من أن جاذبية أفلام "شابلن" مستمدة من جاذبية شخصية "شابلن" والأداءات الكوميدية الرائعة لممثليه المساعدين، فإن التسلسلات الكوميدية المضحكة هي الأكثر إمتاعًا لأنها تحدث ضمن سياق سردي يبرز أو يعلي من تأثيراتها الكوميدية. استفادت أفلام "شابلن" بلا حدود من توظيف تقنيات "جريفث" الرائدة لتعزيز التأثيرات الدرامية للقصص المروية في الفيلم. في "المغامر"، يستفيد "شابلن" على نحو ممتاز من استخدام التوليف المتقاطع لخلق قلق كوميدي عندما يقطع بين مشهد يصور أول لقاء لـ "شارلي" مع والد الفتاة (هنري برجمان)، الذي هو، كما يخبرنا العنوان، "القاضي براون" (في الأغلب الرجل الذي زج بـ "شارلي" في السجن)، والمشهد الذي عثر فيه خطيب الفتاة الغيور على جريدة فيها صورة المدان على الصفحة الأولى تحت عنوان رئيسي "مطلوب". عبر تقنية التوليف المتقاطع يدرك الجمهور بألم، قبل أن يدرك "شارلي"، أنه على وشك أن يكشف أمره، حتى رغم تقديم نفسه إلى القاضي على أنه "العميد البحري سليك"، الذي سمع صرخات استنجاد عائلة القاضي من يخته.

استعار "شابلن" أيضًا من تقنيات "جريفث" السردية، تنويعه لأنماط لقطاته بغرض التأكيد الدرامي وتوليفها معًا بسلاسة حتى يظل الجمهور غير مدرك للقطع. ومعظم لقطاته لقطات عامة، وكاملة، أو لقطات متوسطة الطول، لكنه يستخدم أحيانًا اللقطات المقربة لخلق مزحة. في "المغامر"، على سبيل المثال، عندما يستيقظ "شارلي" في السرير في منزل الفتاة، تبروزه أو تؤطره الكاميرا في لقطة متوسطة مُحكمة. أول ما يلاحظه أنه يرتدي بيجامة مخططة ثم يلاحظ بعد ذلك أعمدة أو قضبان ظهر سريره (تفصيلة مشؤومة لظهر السرير). ندرك من تعبيره أنه اعتقد للحظة أنه عاد إلى السجن. (انظر الصورة رقم ٢٠). لو كانت هذه اللقطة مؤطرة بطريقة أقل إحكامًا، فسيبدو واضحًا جدًا أن "شارلي" في غرفة النوم، وليس في السجن، ولن تنجح الدعابة المصورة في المشهد.



صورة رقم ٢٠. الدعابة في هذه اللقطة (اعتقاد "شارلي" أنه عاد إلى السجن) تنجح فقط بفضل التأطير المُحكم للقطة. ("المغامر"، ١٩١٧).

ربما الوظيفة الأكثر أهمية للمونتاج في "المغامر" تتمثل في إضفاء حركة كوميدية سريعة على الحدث. تستمر كل لقطة لفترة طويلة كافية فقط ليفهم المتفرج الغرض، وليس للحظة تزيد عن هذا. وبالتالي يتم توظيف المونتاج هنا للتخلص من كل الزمن الزائد، أو من أي حدث ليس حيويًا بالنسبة للحبكة ولا مثيرًا للضحك. مثال جيد على هذا يحدث تحديدًا بعد وقت قصير من هرب "شارلي" من حراس السجن بالسباحة إلى خارج البحر. بعدما وجد ملاذ آمنًا على الشاطئ، يسمع صرخة استنجاد وعلى الفور يقفز في الماء ثانية. هذه اللقطة تتبعها لقطة للأم الغارقة. وعلى الفور، نجد "شارلي" وهو يسبح في اللقطة. الزمن الذي استغرقه في السباحة من الشاطئ إلى الأم بعدما قفز في الماء تم التخلص منه عبر المونتاج. في المسرح، مثل هذا التخلص من الزمن الزائد مستحيل لأن الحدث، بالضرورة، يقع في زمان ومكان حقيقيين.

في حين أن تقدم المونتاج في "المغامر" ليس مماثلا لسرعة تقدم المونتاج في "المدرعة بوتمكين"، إلا أنه يتسارع بالفعل على نحو جوهري في نهاية الفيلم، في مشهد المطاردة النهائي الذي يحاول فيه المدان بيأس تفادي الإمساك به من قبل الشرطة. هنا، تقدم الحدث أيضًا تم تعجيله عن طريق استخدام التصوير المتسارع أو الحركة السريعة (يتحقق عن طريق تصوير الحدث في أقل عدد من الكادرات في الثانية تفوق السرعة التي يعرض بها)، وهو مؤثر آخر قاصر على السينما.

أخيرًا، يخلق المونتاج في "المغامر" تأثيرات مفارقة للواقع من المستحيل تحقيقها على الخشبة. الأشياء في عالم "شابلن" الكوميدي تشبه في الغالب الأشياء في الحلم، في أنها تبدو بطريقة سحرية متجسدةَ ماديًا عند الحاجة إليها. ولذا فإن القارب الذي لا يظهر على الشاطئ في اللقطات السابقة يظهر فجأة عندما يحتاجه حراس السجن لمتابعة المدان، الذي هرب في المحيط. بالمثل، تتجسد صورة المدان في الجريدة فجأة. فالمائدة التي تظهر فوقها لا يوجد عليها إلا سلطانية فاكهة في اللقطات السابقة. وبالضبط على نحو غير متوقع، يتوفر لـ "شارلي" قلمًا ليغير به صورته "المطلوبة" لتشبه صورة غريمه. هذه

المظاهر المفاجئة والمدهشة للأشياء تشبه أيضًا أعمال "وارنر برذرز" الكارتونية التي نجد فيها الديناميت، أو القنبلة، أو صندوق الثقاب دائمًا في متناول اليد بصورة ملائمة، حتى في أقصى الأماكن. مثل هذه المؤثرات ممكنة في الوسيط السينمائي فقط وسيكون تحقيقها مستحيلا في المسرح. منطق الحلم في أفلام "شابلن" يُخفض من سقف رغبتنا في التصديق، ويجعلنا أكثر تقبلا للدعابات الفوضوية التي لعالم "شابلن" الكوميدي العبثي.

على الرغم أن "شابلن" أبدع الشطر الأعظم من كوميدياه دون اللجوء إلى حيل الكاميرا، فإنه اعتمد عليها بالفعل في أماكن قليلة في "المغامر". في التسلسل الافتتاحي للفيلم، يجمع بين الحركة المتسارعة والحدث المعكوس أو المقلوب وذلك عندما يهرب "شارلي" بأعجوبة من حراس السجن عن طريق الانزلاق إلى أعلى التل. وقد تحقق هذا بتصويره وهو يتزلق إلى أسفل التل لكن تم طبع الحدث بعد ذلك بطريقة عكسية. حيلة أخرى أكثر براعة ضمن حيل الكاميرا عنده، نراها في مزحة انزلاق الآيس كريم في بنطلونه، على سبيل المثال، والتي كان من المستحيل تحقيقها دون الاستعانة بحيلة إيقاف حركة الكاميرا. أولا نشاهد "شارلي" وهو يوزان في ارتباك مقدار كبير من الآيس كريم فوق ملعقته (حتى يتمكن من شرب الآيس كريم الذائب المتبقي في سلطانيته) وعندئذ يسقط الآيس كريم في بنطلونه. نظرًا لصعوبة توجيه مقدار من الآيس كريم إلى داخل بنطلون المرء، أي، جعل الآيس كريم يسقط في المكان المناسب بالضبط ومع ذلك يبدو كأنه حادث عرضي، كان على الكاميرا أن تتوقف بالضبط بينما كان الآيس كريم على وشك السقوط من الملعقة. وبعد وضع الآيس كريم في المكان المناسب في بنطلون "شارلي"، عادت الكاميرا للدوران. وعندما عرض العمل على الشاشة بدا كما لو أن الآيس كريم قد وقع من ملعقته في بنطلونه.

كما توضح المناقشة آنفًا، فإن كمًا كبيرًا من فنيات السينما ساهم في تنفيذ "المغامر". أفلام "شابلن" ليست خالية من الصنعة على الإطلاق – تبدو على هذا النحو فحسب. لكن بعندما يمعن المرء النظر جيدًا سيدرك التقنيات السينمائية التي أبرزت تلك

التأثيرات الكوميدية. الأسلوب الواقعي الذي فضله "بازان" (والذي أبدع نظامًا نظريًـــا لتبريره) لا يطالب بالتنازل أو التخلي عن استخدام تقنيات السينما، فقط فضل "بازان" ألا تعمل التقنيات السينمائية المستخدمة على جذب الانتباه إليها. براعة الصناعة في أفلام مثل "المدرعة بوتمكين" و"الضحكة الأخيرة" تصرخ لتجذب إعجابنا وانتباهنا. طالـــب "بازان" بأسلوب متجرد ذاتيًا يقلل من شأن استخدام التقنيـــات الـــسينمائية وإبـــراز مكونات الحدث السينمائي المُصوَّر، والاحتفاء بالسينما بدلا من الانتقاص أو التحقير من شأنها كوسيط يعمل على إعادة الإنتاج أو التوليد الآلي للواقع.

على الرغم من انحرف بعض المخرجين نحو واقعية جمالية قاسية ("نيجيزا أوشيما، وياسوجيرو أوزو، وجيم جارموش"، في "أغرب من الجنة" (١٩٨٤) يخطر على الذهن فورًا)، إلا أن آخرين (أوليفر ستون في "جي. إف. كيه" (١٩٩١) و"قتلــة بـــالفطرة" (١٩٩٤)، فرانسيس كوبولا في "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩)، و، الأكثر حداثة، "دارين أرونوفسكي" في "قداس لحلم" (٢٠٠٠)) استخدموا الوسيط السينمائي بطريقة تعبيرية فائقة، وكلتا الجماليتين امتزجتا في معظم الأفلام الحديثة. إن النظرية التعبيرية والنظريـــة الواقعية لما يشكل فن السينما تتيحان طريقتين شيقتين للإمعان في إمكانيـــات الوســـيط السينمائي. ولحسن الحظ، استخدام طريقة واحدة لا يستبعد الأخرى، لذا فنحن لـــسنا بحاجة للمفاضلة بينهما.

٤ – التحول إلى الصوت وسينما هوليوود الكلاسيكية

هاورد هوكس وفيلم "سكرتيرته"

البدايات في مقابل النظرية الحديثة للصوت

مع نهاية عام ١٩٢٩، كان تحول صناعة السينما إلى الصوت على وشك الاكتمال تمامًا في الولايات المتحدة. كل دار عرض تقريبًا تم تركيب معدات للصوت فيها. وبالفعل أحب الكثير من الجمهور السينما الجديدة الناطقة لدرجة أن الأفلام الصامتة المصنوعة بإتقان لم يكن بوسعها المنافسة في شباك التذاكر مع "الأفلام الناطقة" المصنوعة بشكل غير متقن وسيئ إلى حد كبير. لكن العديد من المخرجين، والمنظرين السينمائيين، وعلماء الجمال آمنوا بأن الصورة عرّفت أو حددت جوهر السينما وأنها السمة المميزة لها عن الأدب والمسرح. واعتقدوا أن إضافة التزامن الصوتي (خاصة في شكل كلام ملفوظ) للفيلم كان كارثة ستدمر السينما كشكل فني فريد. سأشير، فيما بعد، إلى هذه المجموعة بمنظري الصوت الأوائل. الموسيقا، في قالبها الخالص يرافقها البيانو، أو الأورج، أو حتى أوكسترا سيمفوني شامل، كانت دائمًا جزءًا من التجربة السينمائية، لذا فإن منظري الصوت الأوائل لم يعترضوا على إضافة التزامن الموسيقي، أو حتى إضافة المؤثرات الصوتية. كان عدوهم هو الكلمة المنطوقة.

برهن "بيلا بلاش"، والمؤيد بشدة لسيادة الصورة في السينما، على أن الكلمات المنطوقة أقل تعبيرًا من الإيماءات وتعبيرات الوجه التي تصاحبها وأن تلك هي التي تُشكل

اللغة الحقيقة للسينما. "السينما الصامتة متحررة من الجدران العازلة التي للاختلافات اللغوية"، يكتب، "لو نظرنا إلى وفهمنا وجوه وإيماءات بعضنا البعض، لن نستوعب فحسب، بل سنتعلم أيضًا أن نشعر بعواطف بعضنا البعض"[٥٧]. تضمين الكلمة المنطوقة في السينما، وفقًا لمخاوف "بلاش"، سيضعف من حساسية الجماهير إزاء القوة التفاعلية العميقة للصورة البصرية الخالصة. في نزعة مشابهة، زعم المؤرخ الفني والمنظر السينمائي "رودلف أرانهايم" قائلا إنه نظرًا لأن الصورة تنطق بالفعل، فليست هناك حاجة للأصوات أو التعبيرات الحرفية. "في الصمت العام للصورة، يمكن لشظايا مزهرية محطمة أن "تتحدث" بالضبط بنفس الطريقة التي تحدثت بها شخصية مع جارها"[٥٨]. ومضى "أرانهايم" إلى ما هو أبعد لدرجة المطالبة بالعودة إلى السينما الصامتة لاستعادة العصر الذهبي للصورة.

آخرون من منظري السينما الأوائل وكانوا مخرجين أيضًا، مثل "سيرجي إيزنشتاين"، و"في. آي. بودوفكين"، و"رينيه كلير"، و"ألبرتو كافالكانتي"، وجدوا حلا وسطًا. استنكروا الأفلام التي وظفت الصوت بطريقة صاغرة وخالية من الابتكار والإبداع، وذلك بربط كل صوت بمصدره الظاهر على الشاشة. مع ذلك، اعترفوا بأن إضافة الموسيقا، والمؤثرات الصوتية، وحتى الكلمة المنطوقة من الممكن أن تحسّن من قوة الصورة السينمائية إذا (وهذه "إذا" كبيرة) كانت معظم الأصوات غير متزامنة، أي، منفصلة عن أو غير مرتبطة بمصدرها الظاهر على الشاشة. كما أن أيضًا ثمة طريقة أفضل كانت هناك لإضافة الصوت وذلك باستخدامه في طباق مع الصورة، بحيث يخلق صدام أو تعارض، أو شعور بالتفاوت، بين ما يُرى وما يُسمع.

---

(٥٧) بيلا بالاش، "نظرية السينما: الشخصية ونمو الفن الجديد" (نيويورك: منشورات دوفر، ١٩٧٠)، ٤٤.

(٥٨) ردولف أرانهايم، "السينما كفن" (بيركلي: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٩)، ٢٢٧.

في كتابه عن فن السينما وعلم الجمال، يضرب المخرج الفرنسي "رينيه كلير" مثالا على استخدام التزامن الصوتي بطريقة فاعلة ومؤثرة في فيلم من الأفلام الاستعراضية الأمريكية المبكرة بعنوان "ميلودي برودواي" (١٩٢٩)، عندما تبقى الكاميرا على وجه "بسي لوف" المتألمة، التي انفصل حبيبها عنها لتوها، ونسمع، خارج الشاشة، صوت انغلاق باب سيارته وصوت السيارة وهي تبتعد على شريط الصوت، فإن الجمع بين وجه الممثلة والصوتين الصادرين عن السيارة المغادرة يخلق تعبيرًا بالغ الحزن يفوق إلى حد كبير، يزعم "كلير"، لو قام المخرج بالقطع إلى الصور التي يغلق فيها الحبيب باب السيارة ويمضي بعيدًا، وأن هذا القطع سيكون ضروريًا لو كان الفيلم صامتًا. "حتى في حوارات السينما الناطقة"، يكتب "كلير"، "يبدو أنه في اللحظة التي تنطق فيها الجملة سيكون من الممتع أكثر رؤية وجه المستمع من وجه المتحدث". ويستنتج أن "الاستخدام المتناوب لصورة شيء مُصوَّر والصوت الناتج أو الصادر عنه – وليس الاستخدام الآني لهما – يخلق تأثيرات أفضل في الصوت والصور الناطقة"[٥٩].

اقترح المخرجون السوفيت العظام "سيرجي إيزنشتاين" و"في. آي. بودوفكين" و"جورجي ألكساندروف" حلا آخر وسط. وقعوا بيانًا في عام ١٩٢٩ يدافع عن الاستخدام الطباقي للصوت كطريقة لتعزيز ثقافة المونتاج التي كانوا من روادها المجتهدين[٦٠]. زعم هذا البيان أنه بالضبط مثلما التقابل الإبداعي للصور، الذي فضله السوفيت في تجاربهم في المونتاج، يمكن أن يغرس فكرة جديدة في ذهن المتفرج، فإن نفس الشيء ينطبق على استخدام التعارض أو الطباق الإبداعي للصوت والصورة.

---

(٥٩) رينيه كلير، "سينما أمس واليوم" ترجمة: ستانلي إيلباوم (نيويورك: منشورات دوفر، ١٩٧٢)، ١٣٩.

(٦٠) هذا البيان، المعنون بـ "تصريح"، أعيد طبعه في كتاب "الصوت السينمائي: النظرية والتطبيق" تحرير:"اليزابيث وايز وجون بيلتون" (نيويورك: مطبوعات جامعة كولومبيا، ١٩٨٥)، ٨٣ – ٨٥.

في عمله الرائد عن علم جماليات السينما، "تقنية السينما والتمثيل السينمائي"، يضرب المنظر السوفيتي "في. آي. بودوفكين" مثالا من فيلمه "الهارب" (١٩٣٣) على الكيفية التي يمكن بها للاستخدام الطباقي للصوت أن ينقل وبقوة فكرة ما عبر مونتاج الصوت والصورة. التسلسل الذي يصفه يتضمن مظاهرة للعمال في "هامبورج". انطلق العمال على نحو وافر من دون هدف واضح، لكنهم تعرضوا للضرب الوحشي من جانب الشرطة. الطريقة التقليدية لإبداع أو وضع نوتة موسيقية للتسلسل، يشرح "بودوفكين"، تتم بربط شكل أو أسلوب الصورة بأسلوب الموسيقا: لحن عسكري مبهج مصاحب لحالة التفاؤل في المراحل الأولية من المظاهرة، وموسيقا مشئومة أو منذرة بالسوء عند ظهور رجال الشرطة، وموسيقا تبعث على اليأس عند دحر المظاهرة. لكن ليست هذه هي الطريقة التي تم بناء الصوت بها في الفيلم. بدلا من ذلك، يخبرنا "بودوفكين"، كُتِبَت النوتة الموسيقية، وعُزفت، وسُجِّلت بحيث تتصاعد الموسيقا تدريجيًا في قوة، مع نغمة نصر صارم وواثق تسري عبرها باستمرار، وتتصاعد في قوة من البداية إلى النهاية من دون انقطاع. "بينما يتقهقر العمال أمام الشرطة، فإن نغمة النصر اللافتة في الموسيقا تتصاعد، ومع ذلك مرة أخرى، عند دحر العمال وتشتيتهم، تصبح الموسيقا مع ذلك أكثر قوة حتى في روحها البهيجة المنتصرة"[٦١]. نتيجة لذلك، في اللحظة التي يضرب فيها العمال، نجد الموسيقا أكثر ابتهاجًا بالنصر. عن طريق هذا التعارض الطباقي بين الصوت والصورة (الموسيقا المنتصرة في مقابل العمال المهزومين)، تمكن "بودوفكين" من أن ينقل بدقة، لكن بطريقة انفعالية قوية، مغزى

---

(٦١) في. آي. بودوفكين، "تقنية السينما والتمثيل"، تحرير وترجمة: إيفور مونتاجو (نيويورك: مطبوعات حروف، ١٩٧٦)، ١٩٢.

أيديولوجي: التاريخ في صف العمال، وأنه حتى في الهزيمة يكمن نصر خفي. وأن الخسائر الجسدية رغم ذلك تقوي العزم الأخلاقي.

كان "أندريه بازان" المُنظر الوحيد فحسب الذي لم يستنكر قدوم الصوت، ولم تكن لديه مشكلة في دمج الصوت، وبخاصة الكلمة المنطوقة، في نظريته الواقعية عن السينما. "بازان"، كما ناقشنا في الفصل الثالث، احتفى بالسينما لقدرتها الآلية على تسجيل صور العالم. وبالتالي، بالنسبة لـ "بازان"، كان الصوت امتدادًا طبيعيًا لتأصيل واقعية السينما. وفي حين نظر مُنظري الصوت الأوائل للأفلام الصامتة في أواخر عشرينيات القرن الفائت، قبل قدوم الصوت مباشرة، على أنها العصر الذهبي للسينما، رأى "بازان" أن الأفلام الصامتة حتى في أكثر أفلامها فنية أفلامًا ناقصة أو غير مكتملة، وتفتقد إلى أحد أهم عناصر الواقع: الصوت[٦٢].

في "تقنية المونتاج السينمائي"، يشير "كارل رايز" إلى أن إضافة التزامن الصوتي لم يجعل السينما فحسب أكثر واقعية وفقًا لمصطلحات "بازان" (أي، أقرب إلى تجربتنا اليومية عن العالم)، بل سمح أيضًا باقتصاد كبير جدًا في القص بالإضافة إلى سرد المزيد من القصص المعقدة. إن جملة حوار مكتوبة جيدًا يمكن أن تنقل معلومات لم يكن بإمكان المخرجين في السينما الصامتة التعبير عنها إلا في عنوان أو في الغالب عبر سلسلة عبقرية مُعذّبة من الصور التفسيرية، وكلتا التقنيتين كانتا تبطئان القصة بطريقة خرقاء غير مريحة[٦٣]. أحيانًا يمكن أن تساوي كلمة واحدة ألف صورة.

---

(٦٢) أندريه بازان، "ما هي السينما؟" تحرير وترجمة: هوج جري (بيركلي ولوس أنجلوس: منشورات جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٧)، ٢٨.

(٦٣) انظر الفصل الثاني، "المونتاج والصوت في السينما"، في "تقنية المونتاج السينمائي"، كارل رايز وجافين ميلار (نيويورك: هوستينج للنشر، ١٩٦٨)، ٤١ – ٤٥.

يُسَلم "رايز"، الذي يحتل موضعًا ما بين النظرية المبكرة للصوت والنظرية الحديثة، بأن حتى الأفلام التي تعتمد بشدة على الحوار يمكن مع ذلك أن تكون أفلامًا جيدة. يكتب: "أي نظرية تستبعد أفلامًا مثل "الثعالب الصغيرة"، أو "المواطن كين" أو الأعمال الكوميدية المبكرة لـ "الأخوين ماركس"، يجب أن تكون محل ارتياب منذ البداية". لكنه يُصر، مع ذلك، على أن الأفلام الجيدة يجب أن: "تترك انطباعها الأساسي بواسطة الصور"[٦٤]. في "مقدمة إلى الفن السينمائي"، تحدى "ديفيد بوردويل" و"كريستين تومبسن"، منظري الصوت المعاصرين، ذلك الوضع أيضًا، وأصرا على أن عناصر الصوت والصورة في السينما متساويان ومتكاملان. الكلام المتزامن في السينما لا ينقل فقط الأفكار والمفاهيم التي ستكون ثقيلة أو مرهقة في التعبير عنها في السينما الصامتة، وإنما نوعية الكلام – طبقته، جهارته، درجة الأنفية، سواء كان للصوت لكنة أم لا – يمكن أن تؤثر بقوة على الطريقة التي نفهم بها المتحدث، إضافة إلى أن مستويات وتفاصيل المعنى والتعبير يستحيل نقلها عبر تعبيرات الوجه أو الإشارات بمفردهما[٦٥]. صورة امرأة الجميلة، على سبيل المثال، يمكن تحطيمها عن طريق نوعية صوتها. يحدث هذا على نحو شهير في "غناء تحت المطر" (١٩٥٢) عندما لفظت نجمة السينما الصامتة الفاتنة "لينا لا مونت" (جين هيجن) أول كلماتها المذعورة المتألمة وفقًا للكنة "بروكلين"، إذ فجأة جعلتها نبرة صوتها لا تبدو جميلة. "ميشيل شيون"، أهم مُنظري الصوت المعاصرين على الإطلاق، يمضي إلى حد بعيد زاعمًا، في "الرؤية السمعية: الصوت على الشاشة"، أن الصوت في الحقيقة "أكثر" أهمية من الصورة في تحديد أو تعيين تأثير الفيلم. ويبرهن كذلك على أن الصوت يؤثر على فهمنا للصور. وأننا، وفقًا لـ "شيون"،

---

(٦٤) رايز وميلار، "تقنية المونتاج السينمائي"، ٤٥.

(٦٥) ديفيد بوردويل وكريستين تومبسون، "فن السينما: مدخل"، الطبعة السادسة، تحرير (نيويورك: ماك جرو – هيل، ٢٠٠١)، ٢٩٤ – ٢٩٥.

نلاحظ أشياء مختلفة في نفس الصورة عندما تصاحبها أصوات مختلفة، وأن الأصوات تمكننا بطريقة مغايرة من ملاحظة عناصر تافهة أو غير ذات أهمية في الصورة[(٦٦)].

إن نقاشات مُنظري الصوت المعاصرين، الذين أصروا على أن التزامن الصوتي كان جيدًا للسينما، تساعد على تفسير السبب الذي جعل من فيلم "سكرتيرته" (١٩٤٠) لـ "هاورد هوكس"، فيلم استنفد كل إمكانياته، ولا يزال على درجة عالية من الكمال السينمائي. على الرغم من أن الفيلم مقتبس عن مسرحية من مسرحيات "برودواي"، والكثير من متعتنا في الفيلم مستمدة من الحوار السريع الماهر، فإنه ليس سوى مسرحية مُأفلمة. وتحليل دقيق لتسلسلات قليلة فحسب من "سكرتيرته" يُثبت حجة منظري الصوت السينمائيين المعاصرين عن أن إضافة الصوت إلى السينما، حتى في الأفلام التي يسيطر فيها الحوار، يوسع من الإمكانيات الجمالية والتأثير الانفعالي للوسيط السينمائي.

تقوم حبكة "سكرتيرته" على معركة بين الجنسين "والتر بيرنز" (كاري جرانت)، محرر في جريدة كبيرة تصدر في العاصمة، و"هيلدي جونسون" (روساليند روسيل)، زوجته السابقة وموظفة سابقة (كانت صحفية ممتازة ومتفوقة)، تطلقت من "والتر" لأنه كان يضع الجريدة دائمًا في المرتبة الأولى. في بداية الفيلم تحضر "هيلدي" إلى مكتب "والتر" في صحبة خطيب جديد لتخبره أنها ستتزوج وتترك العمل في الجريدة إلى الأبد مقابل حياة أكثر تقليدية كزوجة وأم. يبين تحليل تسلسل قصير مفعم بالكلام في بداية فيلم "سكرتيرته" إلى أي مدى ينجح حوار "هوكس" بتألق وحذق جنبًا إلى جنب مع صوره، في تحقيق أيما استفادة من الاثنين.

---

(٦٦) انظر الفصل الأول، "إسقاطات الصوت على الصورة"، لـ "ميشيل شيون"، في "سمعي – بصري: الصوت على الشاشة"، تحرير وترجمة: كلوديا جوربمان (نيويورك: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٠)، ٣ – ٢٤.

تحليل تسلسل: الصوت والصورة في "سكرتيرته"

اللقطة الأولى من الفيلم لقطة تتبع جانبية تشمل تقريبًا امتداد غرفة الأخبار بالكامل، تستدعي إلى الذهن حركة الكاميرا "الحرة" التي افتتحت فيلم "الضحكة الأخيرة". حركة الكاميرا السريعة، المتحدة مع سرعة الحوار المتداخل للرجال والنساء على نحو مقصود، ولو بصورة هيتسيرية نوعًا ما، في العمل، تعبر تمامًا عن إثارة هذا العالم، ومتعة ممارسة الحياة في ممر مفعم بالسرعة. تأخذنا لقطات المزج[٦٧] غير الملحوظة تقريبًا إلى اللقطة الثانية، وهي لقطة متوسطة لعاملات تشغيل لوحة التحويل. تتوقف الكاميرا عليهن سريعًا ثم تتبع صحفيًا في طريقه للخروج من غرفة الأخبار للحاق بالمصعد وهو في الطريق إلى أسفل. ينفتح باب المصعد المجاور، وتخرج منه "هيلدي جونسون" مع "بروس" (رالف بيلامي)، خطيبها. ثم تتحرك الكاميرا في الاتجاه المعاكس لتتابع "هيلدي"، التي تسرع إلى غرفة الأخبار، تاركة "بروس" عند بوابة الدخول، التي وضعت عليها لافتة "ممنوع الدخول". لأن الكاميرا تتعقب على الفور حركات "هيلدي"، فإنها تتماهى مع العالم الحيوي لمحرري الجريدة، عالم أنكر على "بروس" الدخول إليه بوضوح[٦٨].

تحيي "هيلدي" الجميع بأسمائهم الأولى أو الاسم التدليلي – "مرحبًا يا سكيني، مرحبًا يا روث، مرحبًا يا ميسي" – تؤكد كلماتها إحساسنا بأنها مألوفة ومرحب بها في عالم الصحافة. لغتها، علاوة على غناها بالسخرية والمرح اللفظي، تعزز هويتها كعاشقة للكلمات، وأنها ولدت كاتبة. عند لوحة التحويل، تشير إلى

---

(٦٧) في المزج، تنطبع نهاية لقطة من اللقطات برفق على بداية اللقطة التالية.

(٦٨) إنني مدينة للمناقشة المفصلة والنافذة لفيلم "سكرتيرته" في كتاب "هاورد هوكس: الرواي" لـ "جيرالد ماست" (نيويورك: مطبوعات جامعة أكسفورد، ١٩٨٢).

"والتر بيرنز" بأنه "رب الكون". إحدى عاملات لوحة التحويل تعرض عليها الإبلاغ عن وجودها، لكنها ترد: "آه. لا. سأعلن عن وجودي بنفسي". في هذه اللحظة تتبع الكاميرا "هيلدي" عائدة إلى حيث تركت "بروس" عند البوابة. كلامها إلى "بروس" جاف وموضوعي على عكس مرحها اللفظي من قبل، والتغير هنا إشارة دقيقة لكل ما سيتوجب عليها التخلي عنه إذا تزوجت "بروس". "إنه بالداخل"، تخبره. "انتظر هنا. سأعود خلال عشر دقائق".

تبدأ الكاميرا في متابعة "هيلدي" بينما تسرع باتجاه مكتب "والتر"، لكن "بروس" يناديها، كلماته توقف الكاميرا بالمعنى الحرفي في مسارها. "حتى عشر دقائق وقت طويل لكوني بعيدًا عنك"، يقول. تتوقف "هيلدي"، تستدير وتمضي عائدة إلى "بروس"، تتبع الكاميرا حركتها حتى تؤطرها هي و"بروس" في لقطتين متوسطتين ثابتتين. "ماذا قلت؟" تسأل. يقول "بروس": "حسنًا..." وبخجل يطأطئ رأسه. "هيا"، تستحثه "هيلدي". في هذه اللحظة هناك قطع إلى لقطة متوسطة قريبة على "بروس" من فوق كتف "هيلدي". "آه..." يهمهم "بروس". "هيا انطلق"، تلاطفه "هيلدي". "حسنًا – حتى عشر دقائق وقت طويل لأكون بعيدًا عنك"، يكرر "بروس".

جملة، "عشر دقائق وقت طويل لأكون بعيدًا عنك"، ليست في حد ذاتها سخيفة بالضرورة. يمكن أن يتخيّل المرء أن شخصًا مثل "هامفري بوجارت" لو نطقها بنبرة مناسبة، فستبدو مثيرة. لكن عندما قيلت (مرتين) مع قسمات "بيلامي" الرقيقة بطريقة بطيئة، ومترددة قليلا (على عكس "هيلدي" سريعة الكلام – التي لم تقل أبدًا "حسنًا"، أو "آه")، فإن الكلمات تجعل "بروس" يبدو على نحو طفولي معتمدًا عليها، كطفل لا يمكنه احتمال ابتعاده عن أمه لفترة طويلة. امرأة ديناميكية مثل "هيلدي"، نتصور، لن يسحرها أو يجذبها ولاء مثل هذا لفترة طويلة. بالإضافة

إلى ذلك، اللقطة المقربة على "بروس" التي تجبره فيها "هيلدي" على تكرار كلماته العاطفية تبدو وكأنها تسلط الضوء على إحراجه. فهو يطأطئ رأسه ويخفض عينيه. إنه لأمر مفاجئ ومريح (لو كنا متعاطفي مع "بروس" تمامًا) أن تبدو "هيلدي" مسرورة بكلماته: "يمكنني تحمل التدليل قليلا"، تجيب، بينما تقطع الكاميرا إلى لقطة مقربة من زاوية عكسية عليها وهي تبتسم. "الرجل الذي سأراه دللني قليلا جدًا".

على الرغم من كلماتها، واللقطة المقربة التي تعمل على إبراز تلك الكلمات، والإيحاء بأنها مسحورة بعاطفة "بروس"، وأنها سعيدة أيضًا بتركها لعالم الجريدة لتستقر معه، فإن عنصر المزانسين في الفيلم، وتصميم ثوب "هيلدي"، يستوقفنا. القبعة الأنيقة والتصميم الرائع المتناسق المتعرج لحلتها يثبتان أو يرسخان بصريًا تمتعها بشخصية حيوية نشطة وقوية على نحو يبدو غير مناسب لشريك بمثل الرقة التي عليها "بروس" (انظر الصورة رقم ٢١). وعندما تعمل "هيلدي" على طمأنة "بروس" قائلة: "سأعود بسرعة، يا رفيقي"، إذا احتاجت للمساعدة مع "والتر"، فإنها توجه هذا السطر بينما تسرع مبتعدة عن "بروس" باتجاه "والتر"، وهو مثال رائع على الطباق الدقيق بين الحوار والصورة. بمجرد عودة "هيلدي" إلى عالم الصحافة، تعود إلى مرحها اللفظي، في ردودها السريعة كالطلقات على تحيات وتعليقات زملائها السابقين. التنافر أو انعدام التوافق الجوهري بين "بروس" و"هيلدي" المبني بعناية شديدة سمعيًا وبصريًا في هذا المشهد جرى تأكيده أكثر في المشهد التالي بين "هيلدي" و"والتر". هنا إيقاعات صوت "هيلدي"، المختلفة جدًا عن تلك التي لـ "بروس" المتكلم ببطء، تعكس وتتطابق مع كلام "والتر" السريع كالطلقات، مما يوحي مرة أخرى بأن الاثنين يناسب أحدهما الآخر.



صورة رقم ٢١. القبعة الأنيقة والتصميم المتناسق المتعرج لحلتها يعيّنان أو يحددان "هيلـــدي" كامرأة قوية ونشيطة، وليست الرفيقة المناسبة لـ "بروس" الرقيق. ("سكرتيرته"، ١٩٣٩).

تطرقت إلى اللحظات الافتتاحية هذه بالتفصيل لأبين إلى أي مـــدى يعمـــل الحـــوار بالاشتراك مع المونتاج وحركات الكاميرا الديناميكية على خلق مزيج معقد ومبهج جـــدًا مـــن الرسائل المختلطة. اتحاد الصوت والصورة يجعلنا ندرك من دون تفكير أنه علـــى الـــرغم مـــن كلمات "هيلدي" — التزامها بالتحدث إلى "بروس" — فإنه ليس الرجـــل المناســـب لهـــا وأن "والتر"، زوجها السابق، هو المناسب. هذا، بالطبع، يخلق إثارة وتشويقًا في أذهان المتفـــرجين. هل ستـــدرك "هيلدي" في أي وقت خطأها؟ ولو حدث هذا، كيف ستتخلص من خطبتـــها لـــ "بروس"؟

إن شخصيات "هوكس" (باستثناء بروس) لا تتحدث بسرعة فحسب، بـــل إن حواراتها تتداخل في الغالب، وتصل في بعض الأمثلة إلى ثلاث جمل حوارية منفصلة تدور في نفس الآن في مشهد واحد. في إحدى مراحل الفيلم، عندما يتصل الصحفيون لينقلوا

أخبار هرب "إيرل ويليامز" من السجن، الرجل الذي من المفترض أنه سيشنق في اليوم التالي، من السجن، يجمع "هوكس" بين المونتاج السريع والحوار السريع الطلقات، ليخدم نقل الاندفاع السريع للأدرينالين دون تفكير الذي يمر به مراسلي الجرائد عند حصولهم على قصة مدوية أو سبق صحفي. في الأفلام الصامتة لـ "إيزنشتاين"، كان المونتاج السريع هو الذي يخلق الإحساس المثير للأحداث التي تجري بسرعة كبيرة، في "سكرتيرته" يتحقق هذا عن طريق سرعة الحوار بالتضافر مع المونتاج. عن طريق الحوار المتداخل، أمكن لـ "هوكس" التخلص من جميع الوقفات بين المتحدثين، والأكثر من هذا الإسراع من وتيرة الكلام[٦٩]. فيما بعد، عندما يتصل نفس المراسلين لنقل تقارير درامية عن إعادة القبض على "إيرل ويليامز" كما لو أن هذا يحدث أمام أعينهم، يزينون تقاريرهم بطرق تخلق طباقًا مضحكًا مع الصورة. إن "ويليامز" شديد اليقظة وواعيًا جدًا، لكن تليفونات المراسلين في الأخبار تفيد بأنه لم يكن واعيًا تمامًا عند إلقاء القبض عليه. ويروي مراسلا آخر أنه "أبدى مقاومة يائسة، لكن الشرطة تغلبت عليه"، بينما نراه في الحقيقة وهو يستلسم بهدوء. تقارير أخرى تفيد أن "ويليامز" اخترق حزامًا أمنيًا بالكامل من رجال الشرطة، بينما الحقيقة أن شرطيًا واحدًا فقط اشترك في القبض عليه. في تقاليد أفلام الصوت الحديثة الجيدة، نجد الإساهمات الخاصة بالتصوير السينمائي، والمونتاج، والصوت بالفعل على قدم الساواة ومتكاملة.

(٦٩) علق "هاورد هوكس" قائلا: "لو استمعت لبعض الناس يتكلمون في أي وقت، خاصة في مشهد به حدث مثير، فإنهم يتكلمون جميعًا في نفس الوقت. كل ما نحتاجه هو القليل من العمل الإضافي على الحوار. تضع بضعة كلمات قليلة أمام كلام شخص ما وتضع قليلا من الكلمات في نهايته، ويمكن للكلمات أن تتداخل وتتطابق. سيعطيك هذا إحساسًا بالسرعة التي هي في الواقع غير موجودة. ويمكنك أن تجعل الناس يتكلمون بسرعة بعض الشيء". (اقتباس من كتاب، بوردويل وتومبسن، "فن السينما: مدخل"، ٣٥٤).

"سكرتيرته" كفيلم من كلاسيكيات السينما الهوليوودية

على الرغم من أن جزءًا كبيرًا من جاذبية "سكرتيرته" يكمن في تركيب حواره البارع السريع مع مونتاج سريع وحركات كاميرا سريعة، فإن هناك طريقة أخرى لفهم السبب الذي جعل الفيلم ممتعًا وجذابًا للغاية، وتتمثل في رؤيته كمثال نموذجي لكلاسيكيات السينما الهوليوودية. وفقًا لـ "أندريه بازان"، "ما يجعل هوليوود أفضل كثيرًا مما سواها في العالم ليس فقط جودة مخرجين بعينهم، وإنما أيضًا الحيوية و، بمعنى معين، تميز أو تفوق التقليد... السينما الأمريكية فن كلاسيكي، لكن لماذا إذن لا يعجبنا فيها ما هو أكثر جدارة بالإعجاب، أي، ليس موهبة هذا المخرج أو ذاك فحسب، وإنما عبقرية النظام"(٧٠).

يقصد "بازان" أن أفلام هوليود لديها قواعد بعينها، صيغ يجب أن تتبع من جانب المخرجين العاملين ضمن حدود نظام الاستوديو في هوليوود، وطبقًا أو إذعانًا لممارسات أو عادات الإنتاج التي لشركات هوليود بين عشرينيات وخمسينيات القرن الفائت. لكي تصنع أفلامًا على نطاق جماهيري، كان على الإنتاج الفيلمي أن يُنظم بدرجة كبيرة بطريقة تشبه تقسيم العمل في المصنع. لكن المخرجين الأكثر موهبة، يزعم "بازان"، نجحوا وازدهروا في ظل قيود وحدود نظام الاستوديو. بدلا من استعبادهم أو إعاقة إبداعهم، أظهرت حدود هذا النظام أفضل ما عندهم. في كتابهم المؤثر "كلاسيكيات السينما الهوليوودية"، يلاحظ "ديفيد بوردويل، وجانيت ستيجر، وكريستن تومبسن" أن أفكار "بازان" كانت صالحة وقتما كان نظام الاستوديو في حالة تدهور وبدأ مخرجون مبجلون حتى اليوم مثل "أنتوني مان، ونيكولاس راي، وجورج

---

(٧٠) أندريه بازان، "سياسة سينما المؤلف"، في "الموجة الجديدة"، تحرير: بيتر جراهام (نيويورك: دوبليداي، ١٩٦٨)، ١٤٣، ١٥٤.

كيوكر" في إخراج أعمال متوسطة القيمة. ويقتبسون عن "فرانسوا تروفو": "قلنا... إن السينما الأمريكية تسعدُنا، ومخرجيها عبيد، فماذا لو كانوا أحرارًا؟ ومن اللحظة الـــتي تحرروا فيها، صنعوا أفلامًا كريهة"[(٧١)].

يتمتع "سكرتيرته" بكل سمات السرد السينمائي في كلاسيكيات هوليوود، وكما ذكر بأعلى في "كلاسيكيات السينما الهوليوودية"[(٧٢)]، يـــبرر "بوردويـــل" والكـــاتبين المشاركين معه استخدامهم لمصطلح "كلاسيكي" لتعريف سينما هوليوود على النحـــو التالي: "سيبدو من المناسب الإبقاء على المصطلح بالإنجليزية، نظرًا لأن المبادئ التي تزعم هوليوود أنها خاصة بها تعتمد على مفاهيم اللياقة، والاتساق، والتناغم الشكلي، واحترام التقليد الفني، والمحاكاة، والمهارة المتجردة ذاتيًا، والسيطرة الرائعة على ردود أفعال المتلقي – مصطلحات عادة ما يطلق عليها النقاد في أي وسيط فني "كلاسيكي""[(٧٣)]. ولبنـــاء نموذج خاص بكلاسيكيات هوليوود السينمائية، اختار "بوردويل" وزملائـــه بطريقـــة عشوائية مائة فيلم نفذت في هوليوود بين عام ١٩١٥ وعام ١٩٦٠ ودراســـتها علـــى ماكينة مشاهدة، مسجلين بالتفصيل السمات الأسلوبية إلى جانب تلخيص كل حدث في الفيلم مشهد تلو الآخر. وفيما يلي ملخص مبسط مختـــصر وضـــروري (تتجـــاوز صفحات الكتاب خمسمائة صفحة) لنتائج بحثهم.

السينما الهوليوودية في المقام الأول سينما سيكولوجية. تميل حبكاتها إلى التركيـــز على شخصية مركزية، ذات سمات سيكولوجية مرسومة بوضوح، تعمل رغباتها علـــى

---

(٧١) ديفيد بوردويل، جانيت ستيجر، وكريستن تومبسن، "سينما هوليوود الكلاسيكية: الأسلوب السينمائي ونمـــط الإنتاج حتى ١٩٦٠" (نيويورك: مطبوعات جامعة كولومبيا، ١٩٨٥)، ٤.

(٧٢) بوردويل وتومبسن استخدما أيضًا "سكرتيرته" لضرب مثال على تقنيات السرد الهوليوودية الكلاسيكية في "فـــن السينما: مدخل"، ١٨٤ – ٣٨٨.

(٧٣) بوردويل وآخرون، "سينما هوليوود الكلاسيكية". ٣ – ٤.

تحفيز الحدث، مفجرة سلسلة من السبب والنتيجة. يطلق "بوردويل" على هذه السمة "سببية الشخصية المركزية". في معظم الحبكات، تفتقد الشخصية المركزية شيئًا ما حيويًا حيث يجب عليه أو عليها التغلب على العقبات للحصول عليه. وأيًا كان ما تبحث عنه الشخصية، فإن لديه أو لديها مهلة زمنية محددة كي تحصل عليه: تزيد هذه المهلة من القوة الدرامية لأفلام هوليوود. خطان من الأحداث يمتزجان عادة في السينما الهوليوودية، أحدهما يتضمن العالم العام (النجاح في العمل، أو السياسة، أو الفن، إلخ) والآخر يستلزم الحب بين زوجين لا يشتهي أحدهما الآخر، "اشتهاء المغاير ضرورة أساسية أو قاعدة" في أفلام هوليوود. عادة ما يشتبك الخطين على نحو معقد، فعندما يرغب رجلا في تحقيق نجاح في عالم الأعمال يقع في حب ابنة رئيس العمل. نهاية أفلام هوليوود، على عكس الانطباع السائد عند معظم الناس، ليست نهاية سعيد بالضرورة. الحبكة بالفعل، رغم ذلك، تنتهي بإغلاق الدائرة، وكل الأجزاء الناقصة قد اكتملت، وجميع الأسئلة التي طرحتها الحبكة أجيب عليها، وكافة الألغاز تم حلها. في السواد الأعظم من أفلام هوليوود، تبدو النهاية حتمية، نتيجة حاسمة لما قد ننتظره أو نتوقعه، مع الأخذ في الاعتبار الصفات أو الخصائص الشخصية المرسومة بوضوح للأبطال.

لذا وفقًا لما تم توضيحه، تشترك أفلام هوليوود الكلاسيكية في ملخص حبكة أساسي: تتقاسم سمات بعينها خاصة بالمحتوى. والأسلوب السينمائي لسينما هوليوود الكلاسيكية كما تم تعيينه أو وصفه بالضبط، بالإضافة إلى الصور اللامعة المألوفة، والإضاءة الثلاثية[٧٤]، والتكلفة الإنتاجية العالية بوجه عام، ينحصر في: إيهام مبني بعناية فائقة لنقل انطباع بأننا نحدق في عالم ثلاثي الأبعاد يبدو واقعيًا تمامًا وغير مصطنع. كما

(٧٤) إضاءة ثلاثية تستلزم ضوءًا أساسيًا أو مصدرًا رئيسيًا للإضاءة، ومصباح ثانوي صغير (لتخفيف الظلال المطروحة أو الناتجة عن مصباح الإضاءة الرئيسي)، وإضاءة خلفية، وهي إضاءة قادمة أو تجيء من خلف الأشياء المصورة بحيث تحدد أو تبرز معالمها.

لو كنا نتطلع إلى "الحياة" عبر نافذة زجاجية غير مرئية، أي، إلى أحداث ستحدث سواء كنا هناك لنراها أم لا. (في رواية "دون ديللو"، "ضوضاء بيضاء"، يلاحظ الـراوي أن الموتى يتمتعون بقوة كبيرة لأن الأحياء يتخيلون أن الموتى يمكن أن يروا كل ما يفعلونه. وكمتفرجين على السينما الهوليوودية، فإننا نشبه إلى حد ما موتى "ديللو")[٧٥]. في معظم أفلام هوليوود الكلاسيكية، الراوي عليم، ذو وجود مُراقبٌ يعرف كل شيء، ويمكنه أن ينتقي ويختار بالضبط أي معلومات يتقاسمها مع المتفرج ووفقًا لأي ترتيب. الراوي العليم معبر عنه عن طريق التواجد. بمعنى، الكاميرا ليست مُقيدة أو قاصرة على وجهـة نظـر شخصية واحدة أو مجموعة من الشخصيات، لكنها حـرة في أن تتحـرك في المكـان لتكشف للمتفرج عن معلومات لا يتقاسمها أو تشاركه فيها شخصيات الفيلم.

مع ذلك، بينما يبدو لنا أننا ننظر إلى الحياة وهي تنساب وتتدفق أمامنا، في قصة لا "تسرد" وإنما "تحدث" فقط، فإننا، في الوقت نفسه، وبشكل متناقض نوعًا ما، نجـد أنفسنا متموضعين تمامًا لرؤية كل شيء مهم يحدث في الحبكة من أفضل منظور. فالحدث الذي نراه يبدو كتدفق متواصل للحياة، في الحقيقة، مؤلف من لقطات متعددة مـأخوذة من منظورات عديدة، بحيث يؤدي ترتيبها واختيارها المنتقين بعناية إلى تأكيـد التـأثير الدرامي والموضوعي للفيلم. ويتم خلق الإيهام بالأساس عبر القطع المتطابق أو المتـرابط (مونتاج غير مرئي) وتقنيات أخرى رائدة لـ "جريفث"، ناقشناها في الفـصل الأول. بينما كافح "سيرجي إيزنشتاين" لجعل قطعاته ملحوظة عـن طريـق الخلـق المتعمـد لصراعات أو تناقضات تصويرية وتيماتية في اللقطات المتجاورة، مضى أسلوب هوليوود المونتاجي إلى ما هو أبعد نحو أسلوب واقعي متجرد ذاتيًا، استحسنه "بازان"، واستخدمه "شارلي شابلن"، من بين آخرين. ولذا تبدو بساطة الصنعة على نحو ظاهري في أفـلام هوليوود.

---

(٧٥) الاقتباس الدقيق هو "قوة الموتى أننا نعتقد أنهم يروننا باستمرار". "دون ديللو" في "الضوضاء البيضاء" (نيويورك: كتب بنجوين، ١٩٨٥)، ٩٨.

يتمتع "سكرتيرته" بكل السمات التي لسينما هوليوود الكلاسيكية المذكورة آنفًا، ويوضح كيف يستغل مخرج ذكي مثل "هاورد هوكس" التقاليد السينمائية لتحقيق أفضل نتيجة. خطان من الأحداث، أحدهما يتضمن الحب والآخر يتضمن العمل، مضفران معًا بطريقة عبقرية. ثمة حبكة حب عن اشتهاء المغاير (هل "والتر" و"هيلدي" سيعود أحدهما للآخر؟) وحبكة معنية بالنجاح العام (هل "والتر" و"هيلدي" سيحققان سبقًا أو نصرًا صحفيًا، يحولان دون شنق "إيرل ويليامز"، ويخلصان مدينتهما من السياسيين الفاسدين الذين يسعون لشنق رجل مجنون من أجل إعادة انتخابهم؟) أهداف الأبطال واضحة على نحو جلي من بداية الفيلم: ترغب "هيلدي" في إنهاء علاقاتها بـ "والتر" والجريدة بزواجها من "بروس"، مندوب التأمين، الذي سيوفر لها حياة تقليدية كزوجة وأم. يريد "والتر" استعادة "هيلدي": كصحفية وزوجة. شخصيات الأبطال مرسومة بوضوح. نعرف في أول عشر دقائق أن "هيلدي" تفكر فقط في أن تترك الجريدة وتتزوج من "بروس" وتحظى بأطفال. رغبتها الحقيقية تكمن في البقاء مع "والتر" وعدم ترك الجريدة. هل سيقوم "والتر" بأي شيء مع الأخذ في الاعتبار تأثيره الكبير (كذب، غش، استغلال وخداع الناس دون خجل) لاسترداد "هيلدي"؟

ليست هناك مهلة واحدة في "سكرتيرته" وإنما اثنتان، تسهمان في تقدم ماكينة الحبكة بأقصى سرعة، وتضفيان العجلة والإلحاح عليها: فسوف تتزوج "هيلدي" من "بروس" في اليوم التالي مباشرة، و"إيرل ويليامز" سيشنق عند الفجر. كلتا المهلتين تقصُران أو تتناقصان بتقدم الفيلم. يعلم "والتر" ليس فقط أن "هيلدي" ستتزوج في اليوم التالي مباشرة، وإنما ستستقل القطار مغادرة مع "بروس" (ووالدته) في الساعات القليلة القادمة. وفي روعة تفوق كل ما سواها، بعدما تلقى "والتر" هذه الأخبار السيئة، نسمعه بثقة يخبر مديره "دافي" على التليفون بأن "هيلدي ستعود". ينجم عن هذه المعلومة توقعًا مدهش في ذهن المتفرج. كيف، نتساءل، سينجز "والتر" هذه المهمة في زمن قصير جدًا؟ في الخط الثاني من الأحداث، بمجرد هروب "إريل ويليامز" من السجن، يصدر المأمور

الفاسد أوامر بإطلاق النار عليه في الحال ويعلن عن مكافأة قدرها ٥٠٠ دولار لمن يقوم بتنفيذها. الـ "مهلة" المتعلقة بـ "إيرل" يمكن أن تحدث في أي لحظة.

العجلة الملحة للمهلتين في "سكرتيرته" تجعل الأمر أكثر تشويقًا لأن الوقت ينقضي في هذا الفيلم بمعدل أسرع منه في الواقع الفعلي. عندما يخرج "بروس" و"هيلدي" من المصعد في بداية الفيلم، تشير الساعة خلفهما إلى الثانية عشر و٣٥ دقيقة. وعندما تعود "هيلدي" إلى "بروس" بعد المشهد الخاص بها مع "والتر"، تستغرق المحادثة عشر دقائق ونصف في الواقع الفعلي من دون اختزال للزمن، نجد أن الساعة تقدمت وصارت الثانية عشر و٥٧ دقيقة. اثنتان وعشرون دقيقة من زمن القصة مرت في ما لا يزيد عن عشر دقائق فقط من الزمن الحقيقي أو زمن الشاشة. يسرع الزمن بمعدل مرتين أو تقريبًا ضعف السرعة العادية[٧٦].

يستخدم "هوكس" الرواي العليم غير المقيد بطريقة رائعة لتكثيف الحبكة. على سبيل المثال، عندما يجلس "بروس" بمفرده في مكتب "والتر"، بعد فترة قصيرة من تلقيه شيكًا ضخمًا معتمدًا من "والتر" (قيمة جزئية من بوليصة تأمين على الحياة)، هناك قطع إلى "والتر" وهو يرفع "لوي" إلى أعلى لينظر من النافذة الزجاجة. وذلك، نستنتج، حتى يتمكن "لوي" من التعرف على "بروس"، على نحو أفضل كي ينشله فيما بعد ويعيد الشيك إلى "والتر". ومن ثم حصل المتفرج على معلومة يجهلها "بروس". وعلى نحو مشوِّق وممتع، قبل هذا المشهد مباشرة، اتصلت "هيلدي" بـ "بروس" لتنصحه بألا يحتفظ بالشيك في محفظته بل في شريط قبعته، فنتدارك أن "هيلدي" توقعت خيانة "والتر". المعركة بين الجنسين بدأت. لن يترفع "والتر" عن اللجوء إلى وسائل غاية في

(٧٦) يذكر ديفيد بوردويل وكريستن تومبسن هذه النقطة في "فن السينما: مدخل"، ٣٥٥. مع ذلك، فإنهما يشيران بصورة غير صحيحة إلى الزمن في بداية المشهد الأول بأنه ١٢:٥٧ بدلا من ١٢:٣٥. إنما ١٢:٥٧ في نهاية المشهد وليس بدايته.

الوضاعة لمنع "هيلدي" من تركه ومغادرة الجريدة، لكن "هيلدي"، في هذه اللحظة أو حتى تلك المرحلة، تسبقه بخطوة.

تقنية المونتاج في "سكرتيرته" تلتزم بالتقاليد الكلاسيكية لـ "المونتاج غير المرئي". معظم اللقطات تتدفق في سلاسة بالغة لدرجة أن معظم الناس لا يدركون الحذف أو القطعات إلا في حالة إظهارها بصورة معينة. اللقطة الأول من الفيلم، على سبيل المثال، لقطة التتبع الجانبية بطول غرفة الأخبار، تم ربطها باللقطة الثانية (لنساء جالسات إلى لوحة التحويل) عن طريق المزج، الذي يدمج بسلاسة لقطة واحدة بالتي تليها. نعومة القطع وسلاسته تأكدت إلى حد بعيد لأن الكاميرا تقتفي الأثر المصور بنفس السرعة في اللقطتين المربوطتين، وبذلك تشجع المتفرج أن يركز على التدفق المتواصل لحركة الكاميرا وليس على القطع. القطع بين اللقطة الثانية والثالثة تصعب ملاحظته لأن حركة "هيلدي" متطابقة بدقة، فحركتها وهي تبتعد عن النساء الجالسات إلى لوحة التحويل في اللقطة الثانية متواصلة بسلاسة في لقطة متوسطة لـ "هيلدي" في اللقطة الثالثة. مرة أخرى، تميل أعيننا للتركيز على حركة "هيلدي" المستمرة بدلا من القطع. أنواع القطع الأخرى التي تظهر بشكل متكرر في الفيلم، مثل لقطات وجهة النظر، واللقطة واللقطة العكسية[٧٧]، والتوليف المتقاطع، تبدو سلسة إلى حد بعيد لأنها أضحت تقليدية جدًا في أفلام هوليوود لدرجة أننا نكاد ندركها. حتى عندما تفتقد القطعات للسلاسة التقنية أو انعدام التطابق على نحو سلس، فإنها تبدو مبررة بقوة بسبب الحبكة أو جملة حوارية، وعليه تكون غير مرئية. بعدما أخبر "والتر" "بروس" المرتبك أنه سيصطحبه و"هيلدي" إلى الغداء، على سبيل المثال، نجد أن اللقطة التالية تظهر وصول الثلاثة إلى مائدتهم في المطعم. هذه اللقطة مبررة بشكل بقوي جدًا نظرًا لكلمات "والتر"

---

(٧٧) اللقطة واللقطة العكسية تشير إلى الممارسة المعتادة الخاصة باللقطات المتناوبة لشخصيتين في محادثة. الشخصيتان يتم تصويرهما بحيث يبدو أن مخاطبهما تتلاقيان. وفي الغالب نرى كل شخصية من فوق كتف الشخصية الأخرى.

لدرجة أن القطع بات غير ملحوظ. (المزج السريع بين اللقطتين أسهم أيضًا في سلاسة الانتقال).

كما ذكر بأعلى، تساعد تقنيات المونتاج غير المرئي في خلق الإيهام في أفلام هوليوود بأننا نشاهد "واقع فعلي"، وليس فيلمًا. لكن أحيانًا، تجذب أفلام هوليوود الانتباه إلى حالتها أو وضعها كخيال، جاعلة المتفرجين يدركون أنهم يشاهدون فيلمًا، وليس "واقع فعلي". هذه اللحظات نادرة، مع ذلك، نشاهدها تحدث فقط في بداية أو نهاية الأفلام الكلاسيكية. إذ، يفتتح "سكرتيرته" ببطاقة تحمل عنوانًا يخبرنا بأن القصة التي نحن بصدد مشاهدتها "حدثت برمتها في "العصور المظلمة" للعبة الصحافة". العنوان إذن يجذب الانتباه لحقيقة أننا نشاهد "فيلمًا" (وليس واقعًا فعليًا) وينتهي أيضًا بتلك الكلمات الجليلة التي تدل أو تشير إلى قصة من القصص – "كان يا مكان". لكن عندما يبدأ الفيلم تمامًا، كل هذه الإشارات تختفي ونغرق في رؤية فائقة الواقعية، وثلاثية الأبعاد، وعميقة التركيز لما يبدو عليه الأمر في غرفة أخبار على قدر كبير من الفعالية.

أعمال هوليوود الكوميدية، بعكس الأعمال الدرامية والميلودرامية الجادة، مُنحَت حرية أكثر في العمل على جذب الانتباه إلى ذاتها كأفلام، وليس كحياة، و"هاورد هوكس" يستفيد إيما استفادة من استخدام هذه الحرية في لحظتين في "سكرتيرته". الأولى، يحاول "والتر" إعطاء صديقة "لوي" الشقراء وسائل للتعرف على "بروس" خطيب "هيلدي". ولعجزه عن التوصل إلى وصف جيد (لأن سمات "بروس" عادية جدًا)، يسألها في النهاية: "هل تعرفين ما الذي يبدو عليه "رالف بيلامي"؟" عندما تومئ الشقراء برأسها بإيجابية، يقول "والتر": "جيد، هذا الشخص يبدو مثله بالضبط". الدعابة، بالطبع، هي أن الممثل الذي يلعب دور "بروس" هو "رالف بيلامي". والثانية تشبه هذه، رئيس البلدية، الذي اكتشف تورط "والتر" في مؤامرة لإعاقة العدالة بإخفائه للقاتل الهارب

"إيرل ويليامز"، يقول: "لقد انتهى أمرك"، فيرد "والتر" قائلا: "آخر رجل قال لي هـــذا كان "أرشي ليتش"، قبل مقتله بأسبوع فقط". هذه مزحة للأشخاص المطلعين أو الذين على دراية بأن "أرشي ليتش" كان الاسم الحقيقي لـــ "كاري جرانت" قبل أن يغـــيره الاستوديو.

في نهاية "سكرتيرته"، كما في نهاية معظم أفلام هوليوود الكلاســيكية، هنـــاك إغلاق للدائرة. كل شيء تم حله. تدرك "هيلدي" أن مهارتها الحقيقية في الحياة كونهـــا صحفية وأنها و"والتر" يخططان للزواج مجددًا. يكشف "والتر" و"هيلدي" عـــن رئـــيس البلدية والشريف كفاسدين (يحققان سبقهما الصحفي وبالتـــالي النجـــاح في الوظيفـــة بالإضافة إلى الحب). يحصل "إيرل ويليامز" على تأجيل أو إرجاء للحكم من الحـــاكم. "بروس"، الذي يُوصف بابن أمه خلال الفيلم، يجتمع شمله بأمه في النهاية. نراهما يتعانقان عندما ينغلق الباب المفضي إلى غرفة أخبار المحاكم الجنائية عليهما، فيخرجهما من عـــالم "هيلدي" و"والتر" إلى الأبد. هنا إغلاق الدائرة في نهاية الفيلم مُطبَّق حرفيًـــا. كمـــا في السواد الأعظم من أفلام هوليوود الكلاسيكية، تبدو النهاية حتمية، محققة لكل ما قـــد نتوقعه آخذة في الاعتبار الطريقة التي وضحت أو حـــددت بهـــا شخـــصيتي "والتـــر" و"هيلدي" في بداية الفيلم.

تقاليد كلاسيكيات السينما الهوليوودية أصبحت ثابتة نسبيًا لأنها تتيح لنا الكـــثير من المتعة. تعمل أداة المُهلة بصفة خاصة على جعل الحبكة شيقة، وكذلك أيضًا خطـــي الأحداث المتشابكين، اللذين يتضمنان الأمل في تحقيق النجاح في الحب والعمل، وهمـــا هدفين مهمين في حياة الجميع. عندما يتماهى المتفرجون مع وجهة النظر العليمة، محدقين في أناس نحن غير مرئيين بالنسبة لهم ونعرف أفضل منهم، فإننا نجرب الشعور بـــامتلاك نفوذ، ومنظور، ومعرفة نفتقر إليها في الحياة العادية. إغلاق الدائرة في نهاية أفلام السينما

الهوليوودية يجعل العالم يبدو بالضبط أكثر قابلية للتنبؤ أو التوقع، وأكثر منطقية. وفي كثير من الأحيان أكثر تفاؤلا مما هو عليه في الحقيقية. لا عجب أن البلايين من الناس تحب أفلام هوليوود.

في نفس الوقت، لو أن تقاليد هوليوود التصقت بالصرامة الشديدة – لو كانت الشخصيات يمكن التنبؤ بها أو تقليدية للغاية، وإغلاق الدائرة في النهاية سريع جدًا – كان من الممكن أن تبدو أفلام هوليوود سخيفة أو فارغة، وهروبية جدًا بصورة واضحة. أفضل مخرجي هوليوود كانوا قادرين على استثمار الجاذبية الجوهرية لتقاليد هوليوود الراسخة عندما يُدخلون أو يحقنون عناصر أصلية أو شخصية في أفلامهم، ويضيفون شيئًا من ذواقم ليمنحوا أفلامهم تفوقًا. الأفلام التي نقيّمها ونقدرها معظمها لا يبعث فينا الهدوء والاطمئنان فحسب، وإنما القلق والتحدي أيضًا، حتى (أو بصفة خاصة) عندما تكون كوميدية. الآن بعدما بينت في بحثي التفصيلي كيف أن "سكرتيرته" يتبع التقاليد الكلاسيكية لسينما هوليورد، أود أن أختم بمناقشة توضح كيف أن هذه التقاليد جرى تطويعها وتعديلها عن طريق الطابع أو البصمة الشخصية لمخرجها، "هاورد هوكس".

هاورد هوكس: موهبة فذة في تقليد ثري

على الرغم من أن "هاورد هوكس" أخرج أفلامًا في جميع الأنواع السينمائية تقريبًا في هوليوود، لكن "بيتر ولين" أشار إلى أن بوسع المرء أن يقسّم أعماله إلى نوعين أساسيين: "إثارة – درما" مثل "ريو برافو" (١٩٥٩)، "الملائكة فقط لديها أجنحة" (١٩٣٩)، "دورية الفجر" (١٩٣٠)، "النهر الأحمر" (١٩٤٨)، "القوات الجوية" (١٩٤٣)، وغرابة الأطوار أو الكوميديات "الهوجاء" مثل "القرن العشرين" (١٩٣٤)، و"تربية الطفل" (١٩٣٨)، و"كرة النار" (١٩٤١)، و"كنت عريس حرب" (١٩٤٩)،

و"الرجال يفضلون الشقراوات" (١٩٥٣)[٧٨]. أما "سكرتيرته" فهو تركيب مدهش من مقومات الإثارة – الدراما والكوميديا الهوجاء عند "هوكس"، جاعلا منه فيلمًا أكثر قتامة، وثراء، وثورية وإمتاعًا عن كوميديا هوليوود النموذجية.

تميل أعمال "الإثارة – الدراما" عند "هوكس" إلى التمحور حول مجموعات ذكورية منعزلة يتفاخر أعضاؤها بأنفسهم لاحترافيتهم[♦]. قيمة الإنسان، "الجيد"، في نظرهم، تقاس وفقًا لبراعته في عمله. تميل هذه المجموعات إلى الانعزال عن المجتمع بصفة عامة واستبعاد النساء بصفة خاصة، اللاتي، إلا إذا أثبتن جدارتهن بالتصرف مثل الرجل تمامًا، يجري تجنبهن نظرًا لتهديدهن لقيمة النظام (أو، بطريقة أخرى النظر إليهن، كخطر على آليات الدفاع) الخاص بالمجموعات الذكورية، فالنساء تجلب المتاعب والمشاكل وأحيانًا الموت للذكور الوثيقي الصلة بالعزلة والمنغلقين على ذاتهم عند "هوكس".

العالم الذي يخلقه "هوكس" في "الكوميديات الهوجاء" عكس العالم في أعماله "الإثارة – الدراما"[٧٩]، ففي حين يبدو أبطال "الإثارة – الدراما" جادين ومحترفين، تبدو شخصيات أعمال "الكوميديا الهوجاء" مشتركة في ازدراء اللياقة أو الاحتشام إلى جانب

---

(٧٨) يثير بيتر ولين هذا النقاش الجدلي بصور مقنعة في "إشارات ومعاني في السينما" (بلومنجتون: مطبوعات جامعة إنديانا، ١٩٦٩)، ٨١ – ٩٤.

(♦) المقصود ممارستهم الاحترافية لمهن بعينها مثل الرياضة أو السياسة – المترجم.

(٧٩) الكوميديا الهوجاء أو غرابة الأطوار نوع هوليوودي ازدهر في الفترة من ١٩٣٤ إلى ١٩٤٢. ويدور عادة على خلفية الغنى والثروة وإبراز الأبطال الفوضويين والمتهورين الغريبي الأطوار، وغالبًا ما نظر إلى شعبية هذا النوع على أنها هروبية، في شكل دفاع مجنوع ضد السنوات المزعجة للكساد الكبير والقلق حول قدوم الحرب العالمية الثانية. لم يكن النقاد دقيقون جدًا إلى حد كبير فيما يتعلق بالتعريف المضبوط لما يشكل أو يعيّن كوميديا غرابة الأطوار سوى نقلها لانطباع عام بالسذاجة والحمق. عرّف "هاورد هوكس"الكوميديا الهوجاء في سياق تعليقاته على فيلم "تربية الطفل" قائلا: "لا يوجد فيها أناس طبيعيون. كل شخص تقابله هو أهوج وأحمق". هاورد هوكس، مقابلة عقدها معه بيتر بوجدانوفيتش، "سينما: ٥: ١١".

ولعبها بالسلوك الطائش. وفي حين يبدو رجال "هوكس" في "الإثارة – الدراما" أقوياء وسلطويين، نجد "الكوميديا الهوجاء" زاخرة بأدوار يتغير أو يقلب فيها جنس الممثل وأيضًا السمات المهيمنة على النساء والمهيمنة على الرجال. في فيلم من أفلام "الإثارة – الدراما"، بعنوان "الملائكة فقط لها أجنحة"، على سبيل المثال، يلعب "كاري جرانت" دور المدير الحازم لشركة طيران متخصصة في النقل والتوصيل إلى بقاع جبلية خطيرة. وفي فيلم من أفلام "الكوميديا الهوجاء"، بعنوان "تربية الطفل"، يلعب دور عالم مرتبك ومشوش تحت رحمة "كاترين هيبورن"، التي تتفوق وتحكم سيطرتها عليه. في إحدى اللحظات، يتم إجباره على ارتداء روب مزين بشراشيب، وأن يعلن إلى المتسلطة العجوز التي تكتشفه مرتديًا ثيابًا مزينة: "لقد صرت شاذًا فجأة!" وفي العمل الكوميدي "كنت عريس حرب"، يرتدي "جرانت" ملابس نسائية في جزء كبير من الفيلم.

التيمة التي تم التعامل معها أو تناولها بجدية في "الإثارة – الدراما"، مثل "الملائكة فقط لها أجنحة"، حيث وجود النساء يفسد الرجال ويعوقهم عن متابعة أهدافهم السامية، يتم تناولها في أحيان كثيرة على نحو فكاهي في الأعمال الكوميديا. في "الرجال يفضلون الشقراوات"، تجد "جين رسل" نفسها محاطة بالرجال على متن إحدى السفن – في هذا الفيلم، كان فريق الولايات المتحدة الأولـيمبي بالكامل. في فقرة إنتاجية ضخمة(♦)، تحاول بيأس (لكن دون فائدة) إغواء الرياضيين وإبعادهم عن نظام تدريبهم عن طريق الغناء المغوي الموجه لأي شخص يستمع: "هل من أحد هنا للحب؟" فيرد أفراد الفريق بإلقائها في حمام السباحة لتهدئتها. تفشل في إثارة اهتمام الفريق الأوليمبي، لكنها تجذب بالفعل مخبرًا مستأجرًا لفضح صديقتها "لوريليي" (مارلين مونرو) كصائدة للثروات. من الشيق، في إحدى مراحل الفيلم، بعد استدراج "جين" و"مارلين" له وسرقة

(♦) استعراضية عادة، حيث تتضمن مقطوعات غنائية أو رقصات وخصوصًا تلك التي تجري ضمن حفلات كبيرة وتتطلب عددًا كبيرًا من العازفين والديكورات الفاخرة – المترجم.

بنطلونه، ينتهي المخبر إلى لبس روب مزين كالذي ارتداه "جرانت" في "تربية الطفل".
الكوميديا الهوجاء أو غرابة الأطوار، كما تبدو، من خلال تعبيرها على نحو فكاهي ظريف عن مخاوف الذكور إزاء ما يمكن للمرأة أن تفعله بهم، بالإضافة إلى ذلك فيما يتعلق بأنفسهم من أن يصبحوا شديدي الشبه بالنساء، تُشجع أو تُحفز على الحاجة إلى العصبة الذكورية كالتي في أعمال "الإثارة – الدراما".

في "سكرتيرته" تبدو العصبة الذكورية أو الجيوب المُحكمة الانغلاق على ذاتها في صورة مجموعة من المراسلين الصحفيين الساخرين الذين يلعبون الورق ويطلقون النكات في غرفة أخبار مبنى المحاكم الجنائية. في إحدى مراحل الفيلم يتم اختراق أو غزو جيبهم الذكوري من جانب "مولي مالوي"، العاهرة ذات القلب الطيب، التي كتبوا عنها قصصًا ملفقة تصفها بحبيبة "إيرل ويليامز". في مشهد بغيض حقًا يبدو غير منسجم بغرابة مع هارمونية جو الفيلم المضحك، يسخر رجال الصحافة من "مولي" بوحشية بغرض الحصول على التعاطف أو الشفقة من أجل "إيرل ويليامز"، الذي سيشنق في اليوم التالي. عندما يتردد صدى صوت المشنقة عاليًا بشكل مشئوم عبر غرفة الأخبار، يقول لها أحد المراسلين بقسوة: "إنهم يعدون لصديقك ألمًا مبرحًا في العنق". هذا التغير أو التبدل يستدعي إلى الذهن مشهد في "الملائكة فقط لها أجنحة"، يسخر فيه الطيارين من "جين آثر" لتعبيرها عن حزنها على طيار قتل لتوه في تحطم طائرة. ردهم على تعبيراتها الحزينة تجسد في غنائهم لأغنية بهجية وتجرعهم لكؤوس أخرى من الويسكي. إن بمقدورهم "التحمل" (حيث تعني "التحمل" الضياع أو الفقد والموت المفاجئ)، أما هي فلا. في كلا الفيلمين، يشكل النساء تهديدًا على الرجال لأنهن يعبرن ويستسلمن لمشاعر يخشى الرجال التعبير عنها والشعور بها. ولو سمحوا لأنفسهم بمثل هذه المشاعر، فلن يتمكنوا من الاستمرار في أداء أعمالهم. كما ذكرت قبل سابق، في أعمال "هوكس" المندرجة تحت "الإثارة – الدراما"، حيث القيام بالعمل على نحو جيد. يكون "الجيد" في العمل أو

حتى "الجيد بالقدر الكافي"، هو أساس أو قوام الوجود. والإخفاق الناجم عن فقدان الأعصاب تجربة مريرة تفوق الموت.

في "سكرتيرته"، بعد أن ترافق "هيلدي" "مولي" إلى خارج غرفة الأخبار لتحول دون تعرضها لمزيد من المهانة، يشعر المراسلون بالكبت والخضوع، فمن دون السخرية من "مولي"، سيتوجب عليهم مواجهة مشاعرهم السيئة إزاء عدم عدالة الشنق الذي سيضطرون للكتابة عنه. تعود "مولي مالوي" إلى غرفة أخبار المحاكم الجنائية مرة أخرى في الفيلم. هذه المرة، تقفز من نافذة الطابق العلوي، لتلقى حتفها على الأرجح، كي تصرف انتباه المراسلين عن "إيرل ويليامز" (التي تعرف أنه مختبئ في أحد المكاتب). عن طريق التضحية بحياتها لإنقاذ "إيرل" من القبض عليه ثانية، تصبح "مولي" درسًا عمليًا عن مخاطر الإحساس الشديد جدًا بالآخرين: فتصير ضحية الكل، حتى نفسك.

"هيلدي جونسون"، بالطبع، هي النظير الكوني لـ "مولي مالوي" وهي أفضل بكثير كـ "رجل" (وفقًا للتحديد الخاص بـ "إثارة – دراما" عند "هوكس") من زوجها الثاني المزمع. عندما تصف "هيلدي" خصائص "بروس" إلى "والتر"، يعلق "والتر": "هذا النوع من الرجال هو الذي ينبغي أن أتزوجه". على غرار الكثير من الأعمال "الكوميدية الهوجاء" لـ "هوكس"، يزخر "سكرتيرته" بدعابات تبدل دور الجنس، تبدأ عندما يقوم "والتر" بإخبار "هيلدي" أن "سوين" كاتبه الرئيسي "حامل في طفل". وفي القلب من "سكرتيرته" تكمن الدعابة الكبرى في تغير أو تبدل دور الجنس على الإطلاق، ففي المسرحية التي اقتبس منها الفيلم، "الصفحة الأولى" (تأليف "بن هيكت وتشارلز ماك آرثر")، لم تكن "هيلدي" امرأة، بل رجلا – يدعى "هيلديبراند جونسون" وكان اسمه التدليلي "هيلدي". في المسرحية يرغب "هيلدي" أيضًا في ترك عالم الصحافة ليتزوج ويمارس حياة أكثر تقليدية. وتصادف أن "هوكس"، فيما يبدو، جعل امرأة تقرأ دور "هيلدي" عندما كان يدرس السيناريو ويفكر فيه، وهذا جعله يدرك

الاحتمالات الممتعة في جعل امرأة تؤدي الدور. البديل الذي اقتُرح، بطبيعة الحال، أيضًا يسمح للفيلم أن يلتزم بتقاليد هوليوود المتعلقة بضرورة اشتهاء الآخر المغاير.

شخصية "هيلدي"، التي أدتها بتألق (روساليند روسيل)، بطلة "هوكسية" بامتياز. تتمتع بجمال المظهر الذي لنجمات السينما الهوليوودية وبالسمات الداخلية الحازمة للرجال. وبرغم جمالها الأنثوي، فإن جسد "هيلدي" لا يتمتع بالقوام الأمومي. في بداية الفيلم تقريبًا، عندما تخبرها "بياتريس" – نصيحة إلى صحفية محرومة ومتلهفة – متفاخرة: "قطتي حظيت لتوها ثانية بقطط صغيرة"، فترد عليها "هيلدي": "إنه خطأها". على الرغم من زعمها أنها ترغب في الاستقرار وأن تحظى بأطفال، فإنها ليست نبيهة فيما يتعلق بالدعابات الأمومية. في خطابها الوداعي لأصدقائها الصحفيين، تساوي بين الاهتمام بالأطفال ورعايتهم عن طريق إعطائهم زيت كبد الحوت ومشاهدة أسنانهم وهي تنمو. وأنها لو أمسكت بهم يتطلعون إلى جريدة، فإنها تعد بأن "تحرقهم". يكشف هذا الكلام أو تلك الخطبة الصاخبة عن أنها ليست فقط كثيرة الاحتجاج أو الاعتراض (رغبتها في ترك الحياة الصحفية)، بل إن إمكانية نجاحها في أن تكون أمًا جيدة، ستكون أفضل قليلا فحسب من، دعونا نقول، "ليدي ماكبث".

توافق "هيلدي" على إجراء مقابلة تساعد "إيرل ويليامز" في الحصول على تأجيل؛ لكن ليس بسبب مشاعر العطف تجاه الرجل. إنها في الأساس تجري المقابلة من أجل المال، مقابل شراء "والتر" لبوليصة تأمين على الحياة من خطيبها مندوب التأمين. على الرغم من أنني أتفق بحماس مع الكثير من الأفكار الواردة في الفصل الذي يناقش فيه "جيرالد ماست" فيلم "سكرتيرته" في كتابه "هارود هوكس: الرواي"، واستعنت بأفكاره في صياغة الكثير من آرائي بخصوص هذا الفيلم، فإنني أختلف بقوة مع قراءته للمشهد الذي دار بين "هيلدي" و"إيرل ويليامز". يكتب "ماست" أن هذا المشهد يبرهن على

"قدرة هيلدي على أن تكون امرأة، وصحفية، وإنسان حساس في نفس الوقت"[٨٠]. إلا إنني أجد مقابلة "هيلدي" مع "ويليامز" قاسية نظرًا للطريقة التي تخدعه بها لتكشف جنونه بينما تتظاهر بأنها تكتب تقريرًا يثبت أنه عاقل. هنا، "إلى اللقاء، حظ سعيد"، الموجهة إلى "إيرل"، بمجرد حصولها على ما أرادته منه، أمر يتسم بالسطحية أو اللامبالاة على نحو بارد. على الرغم من أن الصحفيين الذين يقرءون مقابلتها التي تثبت جنون "إيرل ويليامز" (وبالتالي من غير اللائق إعدامه) يبهرون بذكائها، فإنها تمزقها حالما تدرك أن "والتر" غدر بها أو خدعها عن طريق تدبيره لإلقاء القبض على "بروس". لا رغبة لديها على الإطلاق في تسخير أو استخدام مهاراتها لإنقاذ حياة الرجل البرىء، فكل ما تهتم به هو التفوق على "والتر". وعندما نتأملهما بموضوعية، نجد أن "هيلدي" بالكاد أكثر حساسية من "والتر"، ومثله بالضبط على نفس القدر من الحقارة والبغض.

أثنى الكثيرون من علماء ونقاد السينما على "هوكس" لتصويره "هيلدي جونسون" كامرأة قوية، شديدة الذكاء، شجاعة، نموذج يكسر الشكل الشائع للنموذج الأنثوي الهوليوودي، فليس لدى جميع النساء غريزة الأمومة والعديد منهن يفضلن النجاح والتحقق المهني على أن يكن ربات بيوت، على الرغم من أن المرء نادرًا ما يشاهد هذا في أفلام هوليوود المصنوعة في الأربعينيات، خاصة عندما تكون المرأة جذابة وجميلة أيضًا[٨١]. وقد جعل "سكرتيرته" الجمهور يناصر أو يشجع البطلة على عدم الركون إلى الحياة التقليدية الهادئة من زواج وأمومة، بل وأن تحقق ذاتها ككاتبة موهوبة وكزوجة، من نوع آخر، غير تقليدي. في علمها الرائد عن تصوير المرأة في السينما،

---

(٨٠) جيرالد ماست، "هاورد هوكس: الراوي" (نيويورك: مطبوعات جامعة أوكسفورد، ١٩٨٢)، ٢٢٦.

(٨١) على الرغم من أن هناك بعض الاستثناءات الواضحة في الأدوار التي تلعبها "كاترين هبيورن" في مقابل أدوار "سبنسر تراسي" ودور "جون كروفورد" في فيلم "ميلدريد بيرس"، فإن معظم النساء الجميلات غير التقليديات في سينما هوليوود الكلاسيكية هن فاتنات مغويات أو شر مرضي.

بعنوان "من التوقير إلى الاغتصاب"، تمدح "مولي هاسكل" فيلم "سكرتيرته" لاحتفائه "بالحب الصعب والفوضوي أكثر من تحقيق الأمن والآمان والحلم بالعيش في الضواحي الرائعة"[٨٢]. في هذا الشأن، نجد أن "هاورد هوكس" قد صنع فيلمًا ثوريًا بحق تحدى فيه أيديولوجية النوع السينمائي السائدة حتى اليوم. تفضيل "هوكس" الشخصي لبطلات الشاشة الجميلات اللاتي يتصرفن كالرجال يعطي لسينما هوليوود ذات الصيغ التقليدية دفعة جذرية. ولأن هذه الصيغ هي شخصية أو هوية هوليوود، فلم يكن ممكنًا أيضًا أن يحيد "هوكس" بعيدًا عن تقديم تصورات تقليدية للنساء. امرأة بمثل موهبة وقوة "هيلدي" يجب أيضًا أن توضع في مكانها، وهي يقينًا كذلك في الغالب، ليس فقط في نهاية "سكرتيرته" وإنما خلال الفيلم.

على الرغم من قوة "هيلدي"، وثقتها، وجمالها، ورشاقتها، وفطنتها التي تحببها للمتفرجين من الرجال والنساء على حد سواء، فإنها لم تمنح أبدًا أي قوة حقيقية في الفيلم، أو ليس لفترة طويلة جدًا. فواضح منذ البداية، للمتفرج ولـ "والتر" أيضًا، أن "هيلدي" ترتكب خطأ باعتقادها أنها يمكن أن تكون سعيدة مع رجل مثل "بروس". ويتضح منذ البداية، أن "هيلدي" كانت تأمل في أن ينقذها "والتر" من زواج مدمر. يظهر هذا بجلاء في نهاية الفيلم عندما يتظاهر "والتر" بالنبل وينصحها بالزواج من "بروس". تنهار منفجرة في البكاء، مسحوقة لأن "والتر" "تخلى" عنها وأنه لم يعد يحبها. فهم "والتر"، منذ البداية، أن مهمته تتمثل في منع الزواج. بعد دعوته لنفسه على الغداء مع "بروس" و"هيلدي"، تقول "هيلدي": "لن أسدي لك أي نفع"، كما لو أنها تقول، "سأتزوج ولا يمكن لأي شيء تقوم به أن يوقفني". يرد "والتر": "القيام به يسعدني. القيام به يسعدني"، كما لو أنها قالت – "ساعدني، افعل أي شيء لتخصلني من هذا

---

(٨٢) مولي هاسكل، "من التوقير إلى الاغتصاب: معاملة النساء في الأفلام"، الطبعة الثانية، تحرير (شيكاغو، إلينوي، مطبوعات جامعة شيكاغو، ١٩٧٣)، ١٢٦.

الزواج". الرواي العليم غير المقيد في "سكرتيرته"، وفقًا للمثال المذكور من قبل عندما لفت "والتر" انتباه "لوي" خلسة إلى "بروس"، يكشف بانتظام للمتفرج عن مخططات "والتر"، بحيث يعمل ببراعة ومكر على جعلنا في صف "والتر". أما النكتة أو المزحة، إن جاز التعبير، فدائمًا ما تتركز أو تتمحور حول "هيلدي". ومع ذلك، في المثال المذكور بأعلى، نعرف أن "هيلدي" توقعت خيانة "والتر" وغدره، إلا أن ذكاءها ومهاراتها يعملان على نحو يتعارض مع ما ترغب فيه فعلا.

كل الدلائل الجنسية وحتى العنصرية المضمنة في صياغة عنوان الفيلم تتضح في نهاية الفيلم عندما تعدو "هيلدي"، التي استسلمت تمامًا ولا تزال تبكي، خلف "والتر" حاملة حقيبة. إنها "ملكه"، ليست ملكًا لذاتها، إنها "فتاة"، وليست امرأة ناضجة، وبالضبط مثلما كان "الكاريبي فرايداي" بالنسبة لـ "روبنسون كروزو"، فإنها بالنسبة لـ "والتر" خادمته "بالفطرة"، وليست ندًا له. يحقق "والتر" كل أهدافه التي وضعها منذ بداية الفيلم — استعاد "هيلدي" كصحفية وزوجة له. ولا تنجز "هيلدي" أيًا من أهدافها — ترك عالم الصحافة والزواج من "بروس". تقوم "هيلدي" بتحول كلي، بينما لا يتغير "والتر" قيد أنملة. وليس من إشارة هناك على أنه سيعاملها بطريقة مختلفة بعض الشيء بعد كل ما مرا به. بعد الفوز بموافقتها على الزواج منه ثانية، يلغي بسعادة شهر العسل الذي وعدها به لتوه عندما يعلم أن هناك إضرابًا في "ألباني". يلاحظ "ستانلي كافل"، في "مطاردات السعادة"، دراسة عن الأعمال الكوميدية الهوليوودية التي تناولت إعادة الزواج، أنه في جميع الأفلام التي تندرج تحت تلك الفئة "الهدف التعليمي من المرأة (هو) أن تبين أو توضح أن التغيير الناجم عن أو بواسطة حبها أمر محال، وأن هذا برغم كل شيء مقبولا بالنسبة لها"[٨٣]. نجح "هوكس" ببراعة رغم الصعاب في تحقيق انقلاب أو

(٨٣) ستانلي كافيل، "مطاردات السعادة: كوميديا إعادة الزواج في هوليوود" (كامبريدج، ماساشوستس: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٨١)، ١٧١.

ضربة موفقة غير متوقعة في "سكرتيرته"، فقد أبدع امرأة قوية، ذكية، موهوبة، جميلـــة، ومؤثرة، ومن ثم قوّض أنماط النوع السينمائي المعتادة في أفلام هوليوود الكلاسيكية، على الرغم من أنه ترك هيكل السلطة أو القوة الذكورية والتفوق أو التميـــز دون مـــساس. وبهذه المهارة في الجمع بين النقيضين، وإيجاد وسائل لإدخال السرور على الجميع، ربمـــا تكمن بالفعل العبقرية الحقيقية لنظام هوليوود.

٥ – الواقعية التعبيرية

فيلم "المواطن كين" لـ "أورسون ويلز"

بدايات "أوروسون ويلز" المهنية

في أغسطس عام ١٩٣٩، في الرابعة والعشرين من عمره، وقع "أروسون ويلز" عقدًا مع "شركة أفلام راديو آر. كيه. أو. المحدودة"، لتنفيذ ثلاثة أفلام، في كل عام فيلم. ليحصل على أجر مقداره ٢٥ في المئة من إجمالي أرباح كل فيلم إضافة إلى دفعة مسبقة بمقدار ١٥٠ ألف دولار. وفقًا لاختياره الخاص، كان بوسعه أن يكون منتجًا، أو مخرجًا، أو كاتبًا، أوممثلا أو كل ما سبق[٨٤]. كان أمرًا غير مسبوق في هوليوود أن يتاح لمخرج مثل هذا القدر الكبير من التحكم أو السيطرة على جميع جوانب فيلمه. دخل "ويلز" هوليوود بمثل هذه القوة بسبب نجاحه كمخرج مسرحي في الثلاثينيات. جذب الانتباه إليه في أول الأمر وهو في سن العشرين بمشروع تحت رعاية "إدارة الارتقاء بالأعمال الجديدة" (دبليو. بي. إيه)، قدم من خلاله عملا لصالح "المسرح الزنجي" في "هارلم" عن "ماكبث" في ديكورات "هايتية" (نسبة إلى هايتي) ومع طاقم من الممثلين السود فقط. وتم تكليفه فيما بعد من قبل "دبليو. بي. إيه" ليقوم بتنفيذ، بالاشتراك مع "جون هاوسمان"، شركته الخاصة التي أخرج لها "أوبرا جاز بريختية"، عمل بعنوان "المهد

(٨٤) انظر "روي إيه. فاولر"، "المواطن كين: خلفية ونقد"، في "نظرة مركزة على المواطن كين"، تحرير: رونالد جوتيسمان (إنجلوود كليفس، نيو جيرسي: برنتس هال، ١٩٧١)، ٧٨.

سوف يهتز"، كتب له النوتة الموسيقية "مارك بليتزشتاين". كان موضوعه توحد عمــال صناعة الصلب، وتسيير العمل رغم الحظــر الحكــومي. ثم قــام بتأســيس "مــسرح ميركوري"، الذي بدأ بداية ناجحة بــ "يوليوس قيصر" في ثوب جديــد، وأخرجهــا "ويلز" كتأمل في الفاشية.

العمل الذي دفع "أوسون ويلز" إلى الشهرة القومية وتسبب في فوزه بعقده مع هوليوود كان عام ١٩٣٨، من تنفيذ "مسرح ميركوري" وكان اقتباسًا للراديو عن "حرب الكواكب" لــ "إتش. جي. ويلز". كانت فكرة "ويلز" الذكية تتمثل في سرد حكاية الهبوط الأول للأطباق الطائرة القادمة من كوكب المــريخ فــوق الأرض عبر سلسلة من النشرات الإخبارية الخيالية. برنامج عن موسيقا الــرقص التقليدية تتم مقاطعته بواسطة التقارير الهيستيرية بشكل متزايد، معلنة في البداية عن هبوط طبق طائر من الفضاء الخارجي، وبعد ذلك عن رؤية كائنات فضائية بالقرب من "برنستون"، في "نيو جيرسي". المستمعون الذين تصادف سماعهــا للأخبــار الواردة في النشرة متأخرًا أخذوا الأمر بجدية. خلقت "حرب الكواكــب" ذعــرًا قوميًا، وتسببت في حالات من سوء التصرف، وانهيارات بسبب الصدمة، وكادت تؤدي لحالات انتحار. الأخبار الأخيرة عن ضم "هتلر" للنمسا، التي أذيعت أيضًا في نشرة أخبار الراديو، لا بد أنها زادت من سرعة واستعداد الجمهور لتصديق حكاية عن غزو غادر.

سوء السمعة المترتبة على الكارثة الإذاعية التي تسبب فيها "ويلز" جــذبت إليــه انتباه الرئيس الجديد لــ "آر. كيه. أو"، "جورج شيفر"، الذي كان بحاجة إلى شخص ما ليضخ حياة جديدة في الاستوديو الخاص به الذي كان يعاني الركود. في ذاك الوقت، لم يكن "ويلز" مهتمًا بالسينما بصفة خاصة. وزعم أنه ذهب إلى هوليوود للحصول على المال الكافي لتمويل مشاريع مسرحية مستقبلية. و لم يكن مدهشًا أن يتم استقبال "ويلز" في هوليوود بقسوة بالغة نظرًا لصغر سنه، ولحيته، وعقده المتميز. و لم يعمل "ويلز" حتى

على التحسين من شعبيته عندما صرح في جولته الأولى في "آر. كيه. أو" قائلا: "هذا هو أكبر قطار كهربائي يحصل عليه صبي في أي وقت!"(٨٥).

بعد عدد من المحاولات الفاشلة المكلفة، من بينها مخطط لتصوير "قلب الظلام" لـ "كونراد" باستخدام كاميرا تجريبية، ذاتية تمامًا سوف تساوي حرفيًا، بين "أنا" "مارلو" وعين الكاميرا، وقبل انقضاء ثلاثة أشهر فقط من انتهاء عقده، استقر "ويلز" على فكرة، اقترحها عليه "هيرمان مانكيفيتش"(٨٦)، أسفرت عن "المواطن كين". تركز الفيلم حول حياة رأسمالي أمريكي كبير وكان مبنيًا بشكل جزئي على حياة ملك الصحافة "ويليام راندولف هيرست". عندما سمع "هيرست" بالصدفة عن أخبار قيام "ويلز" بعمل سيرة غير معتمدة عن حياته، حاول تدمير الفيلم. وبعدما فشل في شراء الفيلم نفسه وتدمير كل النيجاتيف، قام "هيرست" بمهاجمته عبر جرائده – بعدم الإعلان عنه، والتلميح إلى أن "ويلز" شيوعيًا، والتهديد بالانتقام من دور العرض التي عرضته.

الاستقبال النقدي لـ "المواطن كين"

على الرغم من أو ربما بسبب تهديد "هيرست" بتدمير الفيلم، استقبل "المواطن كين" بتقدير نقدي غير عادي. وفقًا لـ "بولاين كال": "لقد مُدِحَ إلى حد كبير من

(٨٥) اقتباس من "فاولر"، في "المواطن كين"، ٧٩.

(٨٦) في مقالة من جزأين نشرت في "النيويوركر" بعنوان "صعود كين" (٢٠-٢٧ فبراير، ١٩٧١)، أعيد طبعها في "كتاب المواطن كين" (بوسطن، ماساشوستس: ليتل، وبراون وكامباني، ١٩٧١)، ١ – ٨٤). تزعم "بولاين كال" قائلة إن "هيرمان مانكيفيتش"، الذي اعتمد المواطن كين على نصه، يجب اعتباره المؤلف الحقيقي للفيلم. لكن نظرًا لأن "ويلز" اشترك بكثرة في السيناريو، وهو الشخص الذي قام بتوجيه الممثلين وحدد ما هو أساسي بخصوص الشكل البصري للفيلم، فإنني لا أقتنع بزعم "كال". انظر "روبرت. إل. كاربنجر"، "كواليس المواطن كين" (بيركلي: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٥)، من أجل رؤية متوازنة بخصوص الخلاف حول تأليف الفيلم.

جانب الصحافة الأمريكية أكثر من أي فيلم آخر في التاريخ"[٨٧]. وتُعبِّر مراجعة "بوسلي كراوثر" في "النيويورك تايمز" عن هذا خير تعبير، يكتب: "المواطن كين، الفيلم الأكثر إثارة للدهشة والذهول سينمائيًا بدرجة كبيرة الذي عرض هنا منذ شهور... ويكاد يكون الفيلم الأكثر إثارة الذي تم تنفيذه على الإطلاق في هوليوود"[٨٨]. وقد أثني على تمثيل "أورسون ويلز" بدرجة مبالغ فيها لكن النقاد خصوا إخراجه باستحسان استثنائي. وجرى النظر إليه كنوع من المنقذ للسينما، أعاد وسيط محتضر إلى الحياة مرة ثانية. كتبت "سيسليا أجر" لـ "بي إم": "قبل "المواطن كين"، بدت السينما كما لو كانت وحشًا نائمًا، قوة عظيمة تنام بغباء، مستلقية هناك، بليدة، وخاملة، وراضية عن نفسها — في انتظار شاب فتي شديد يجيء لينشطها ويعيد إليها الحياة، يوقظها، ويهزها، وينبهها للإمكانيات الكامنة فيها، ويظهر لها ما أنجزه. إنك تشاهد هذا الفيلم، كما لو أنك لم تشاهد فيلمًا من قبل أبدًا"[٨٩].

لكن ثأر "هيرست" من "المواطن كين" نجح في تقويض إيرادات الفيلم بشدة في شباك التذاكر. وبرغم تمكن الفيلم بصورة مدهشة من استرداد تكاليف إنتاجه المتواضعة، فإن مردود الاستثمار هذا لم يكن كافيًا في هوليوود لبث الثقة في المخرج. أصبح محكومًا على "ويلز"، الذي، بالإضافة إلى ذلك، كان معروفًا عنه أنه لم يكن يعبأ كثيرًا بالمال، بألا تتاح له أبدًا السيطرة الكاملة على عمله أو الاعتمادات التي تخول له تحقيق أفكاره بالكامل. يظل "المواطن كين"، بالنسبة للكثير من النقاد، تحفته الفنية الفريدة دون شك أو جدال.

كلما كان المرء حساسًا إزاء المؤثرات الجمالية الخاصة بالاختيارات التقنية التي تدخل في بناء السرديات الفيلمية، كان قادرًا على فهم التجارب السينمائية

---

(٨٧) بولاين كال، "صعود كين"، ٤١.

(٨٨) اقتباس من بولاين كال، "صعود كين"، ٤٤.

(٨٩) اقتباس من بولاين كال، "صعود المواطن كين"، ٤٤.

التي تتسم بالأصالة الإبداعية والابتكار في "المواطن كين". وكان المُنظر الواقعي "أندريه بازان" قد أطرى الفيلم إلى حد كبير لاستخدامه اللقطات الطويلة والتصوير في العمق، حيث شعر "بازان" أن الفيلم جلب إلى الشاشة واقعية بالغة العمق وشكل "ثورة في لغة الشاشة"[٩٠]. في نفس الوقت، طوّر "ويلز" ووسع بإتقان من استخدام تقنيات التعبير المرتبطة بالمونتاج السوفيتي والتعبيرية الألمانية. وكما ذكر العديد من النقاد، يعتبر "المواطن كين" علامة فارقة كبيرة في الجمع بين الواقعية والتعبيرية في الشكل السينمائي. ثراء التصوير في "المواطن كين" ازدادت قيمته إلى حد كبير باستخدام بنية سينمائية معقدة في شريط الصوت، أتاحت إمكانيات جديدة لتوحيد الصوت والصورة. أخيرًا، الطريقة التي تم سرد القصة بها، الفلاش باك عبر أعين ستة رواة، أضفت تعقيدًا وغموضًا على السرد السينمائي. ومع ذلك لن ينسى المرء أبدًا أن "ويلز" كان في المقام الأول مخرجًا مسرحيًا وفنانًا ترفيهيًا من طراز راق. إن الابتكارات الثرية التي لتقنيات "ويلز" السينمائية والسردية تجعل "المواطن كين" بورتريهًا تم سرده على نحو ذكي ومعقد لرجل أعمال أمريكي وأيضًا فيلم يبقى متجددًا وممتعًا حتى بعد مشاهدته المتكررة.

الابتكارات السردية في "المواطن كين"

معظم الأفلام الهوليوودية في أيام "ويلز"، مثل "سكرتيرته"، كانت تسرد من وجهة نظر راو عليم غير مرئي أو غير مقيد. بسبب منظورنا العليم، وقدرتنا على الرؤية والمعرفة التي تفوق رؤية ومعرفة الشخصيات على الشاشة، وإيهامنا بأننا نشاهد دون عقاب عالم غير مدرك لتحديقنا، فإن أفلام هوليوود تمنحنا شعورًا بالقوة. يبدأ "المواطن كين" بإغرائنا

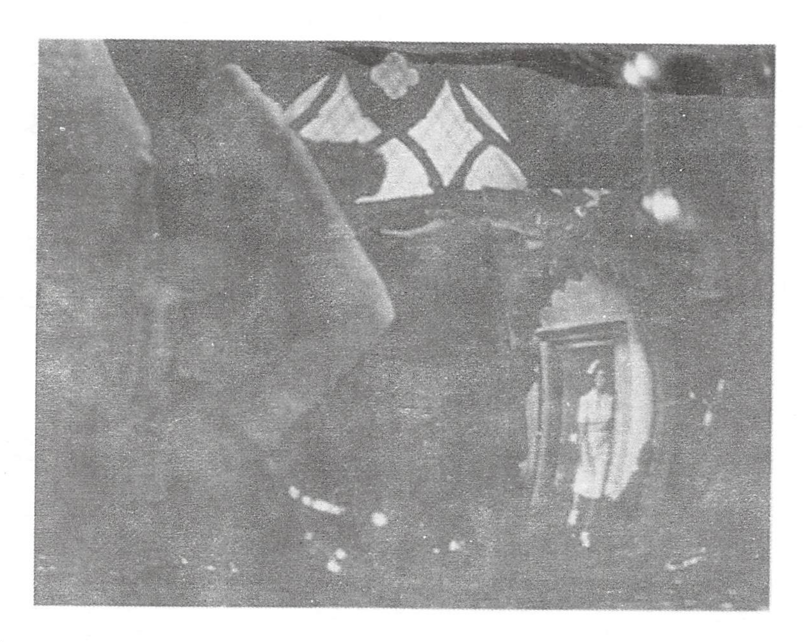
(٩٠) أندريه بازان، "تطور لغة السينما". في "ما هي السينما؟" تحرير وترجمة: هوج جري (بيركلي ولوس أنجلوس: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٧)، ٣٧.

بمتعة أننا متفرجين عالمين بكل شيء. في بداية الفيلم تتحرك الكاميرا حركة محورية إلى أعلى دون جهد فوق لافتة على السور الحديدي مكتوب عليها "ممنوع التعدي"، وبذلك تُبرز وتعلي من شأن التميّز الممنوح لمتفرج الفيلم[٩١]. عبر سلسلة من المزج البطيء ننتقل متجاوزين لافتة "ممنوع التعدي" لنخترق أعمق فأعمق حرم "زانادو"، القلعة الفخمة الغربية الخاصة بـ "تشارلز فوستر كين". وفي النهاية، نجد أنفسنا داخل الحجرة التي يرقد فيها "كين" (قام بالدور "أورسون ويلز") على فراش موته. وبواسطة أعيننا المتماهية مع عين الكاميرا، نجد أنفسنا كمتفرجين ذوي منظور عليم متميز نشاهد اللحظات الأخيرة لـ "كين" قبل وفاته. وهو ممسك بكرة زجاجية تتضمن أو تحتوي على منظر ثلجي. وينطق بكلمته الأخيرة "روزبود".

لحظة وفاة "كين"، تسقط الكرة الزجاجية من يده وتتحطم قطعًا صغيرة. نرى صورة مشوهة لممرضة تدخل الحجرة بينما تصورها الكاميرا عبر قطعة زجاج محطمة. (انظر الصورة رقم ٢٢). صورة الممرضة المشوهة تشير إلى نهاية رؤيتنا العليمة المتميزة. من هذه اللحظة فصاعدًا، باستثناءات قليلة فحسب، يتشظى السرد الخاص بالفيلم، مجزءًا رؤيتنا عبر ستة مناظير مختلفة لحياة "تشارلز فوستر كين"، كل واحدة محرفة على طريقتها. الرواة الستة: "أخبار مارس" نعي في فيلم إخباري، "والتر بي. تاتشر" (جورج كولوريس)، المصرفي في "وول ستريت" الثائر، والغاضب، الذي عهدت إليه والدة "كين" بتربية ابنها وتعليمه بعدما أفلت من يدها منجم ذهب بسبب مستأجر مهمل ومقصر، "السيد برنستين" (إفيريت سلون)، مدير أعمال "كين" ومعجب عظيم به، "جيد ليلاند" (جوزيف كوتين)، صديق "كين" الحميم القاسي واللاذع المتحرر من الوهم، "سوزان ألكسندر" (دوروثي كومينجور)، المتضررة نفسيًا لكنها ما تزال زوجة "كين" الثانية الجميلة، وأخيرًا، "ريموند" (بول ستيوارت)، رئيس خدم "كين" الجشع فاضح الأسرار.

---

(٩١) "لورا ميلفي" أول من جعلتني أدرك التلاعب بين وجهة النظر العليمة والسرد المقيد (أي، سرد محدود أو مقيد خاضع لوجهة نظر شخصية بعينها في الأدب) في "المواطن كين"، وذلك في محاضرة ألقتها في "بيركلي" عام ١٩٩١. وقد صاغت أفكارها في كتابها الممتاز "المواطن كين" (لندن: معهد السينما البريطاني، ١٩٩٢).



صورة رقم ٢٢. صورة مشوهة لممرضة عبر قطعة زجاج محطمة تشير إلى نهاية رؤيتنا العليمة المتميزة. ("المواطن كين"، ١٩٤١).

نعي أن الفيلم الإخباري يتسم بالشمول لكنه سطحي. يعرض فقط ملخصًا للأحداث المهمة في حياة "كين" العامة. وهذه تتضمن مصدر ثروته الكبيرة، وخلقه لإمبراطورية الصحافة وحملاته ضد الاحتكارات والتكتلات، وزواجه من ابنة شقيق رئيس الولايات المتحدة، وحملته للفوز بمنصب الحاكم، وهزيمته في هذه الحملة عندما عرض خصمه علاقته الفاسقة، ومجهوداته ليجعل من زوجته الثانية مغنية أوبرا عظيمة، وسياسته المتناقضة كمؤيد ومعارض لـ "هتلر"، وانسحابه النهائي إلى "زانادو" حتى وفاته.

لأن جميع الأحداث الرئيسية في حياة "كين" جرى عرضها، فإننا لا نشعر بالإثارة والتشويق أبدًا إزاء ما سيحدث له. ويتركز انتباهنا بدلا من ذلك على السبب الذي

جعل حياته على هذا النحو الذي كانت عليه. "رولستون" (فيليب فان زندت)، مخرج الفيلم الإخباري، يعتقد أن قصة "كين" تفتقر إلى "جانب ما"، بُعد شخصي لرجل "كان من الممكن أن يصبح الرئيس، رجل كان محبوبًا ومكروهًا ودار حوله الكثير من اللغط بصورة لم تحدث لرجل في زمننا...". من أجل سد هذه الفجوة، ولإضافة المزيد من الحيوية والقوة إلى قصة "كين"، يقرر تأجيل عرض الفيلم الإخباري، ويرسل مراسله "تومبسن" (ويليام ألاند) لمقابلة أشخاص محوريين في حياة "كين"، ليكشف في المقام الأول عمّا قصده "كين" بكلمته الأخيرة، "روزبود". يأمل "رولستون" أن يلقي معنى "روزبود" الضوء على من كان "كين" كإنسان، وما هو بالفعل سر نشاطه أو حافزه على العمل. يوفر بحث "تومبسن" عن معنى "روزبود" حجة أو ذريعة لسلسلة من المقابلات، تسرد بطريقة الفلاش باك، تروي لنا قصة حياة "كين".

الاستراتيجية السردية لـ "المواطن كين"، التي تروى فيها القصة بالكامل بتقنية الفلاش باك من وجهات نظر مختلفة قليلا (نظير الرواي غير الجدير بالثقة في الأدب)، كانت غير مسبوقة في السينما الهوليوودية. تقنية إخبار قصة "كين" من وجهات نظر متعددة تبدد الوهم بأننا نعلم "الحقيقة" المتعلقة بـ "تشارلز فوستر كين". وفقًا لما لاحظه معلقون عديدون، الفيلم على نفس القدر من التعقيد الذي عليه لعبة البازل ذات الترتيب المعقد التي يجب أن يجمعها المتفرج، شيئًا فشيئًا أو قطعة تلو الأخرى، ليرى الصورة برمتها. في اللحظات الأخيرة فقط من الفيلم، عندما نيأس من اكتشاف أي معنى لكلمة "روزبود"، يعيدنا السرد الفيلمي بالفعل إلى المنظور العليم المتميز، كاشفًا عن القطعة الأخيرة المفقودة.

المشهد الأخير في "المواكن كين" يدور في "زانادو". يعترف "تومبسن" لرفاقه من المراسلين بفشله في مهمته المتعلقة باكتشاف ماهية كلمة "روزبود". يعلق زميل له: "لو أنك تمكنت من الكشف عن المقصود بـ "روزبود"، فإنني على يقين أن هذا كان سيشرح كل شيء". يجيب "تومبسن": "لا، لا أعتقد هذا. السيد "كين" رجل حصل

على كل ما أراده، ثم فقده. ربما كان المقصود بـ "روزبود" شيئًا ما لم يستمكن من الحصول عليه أو شيء فقده. على أية حال، لم يكن ممكنًا تفسر أي شيء. لا أعتقد أن بوسع أي كلمة أن تشرح أو تفسر حياة إنسان". بينما ينطلق الصحفيون كي يلحقوا بالقطار، تصور الكاميرا من أعلى مجموعة ضخمة من الصناديق، والتماثيل، إلخ. — كل الأشياء التي كان "كين" قد راكمها على مدى حياته — ثم تتوقف طويلا في النهاية على متعلقات مرتبطة بالمترل الذي قضى فيه "كين" طفولته في "كولورادو". يلتقط أحد العمال زلاجة. ويشير "ريموند"، رئيس الخدم، إلى الزلاجة بأنها "خردة"، ويأمر الرجل بإلقائها في الفرن. يُظهر لنا مزج بطيء على فتحة الفرن الزلاجة والنار تأتي عليها، في وقت يكفي تمامًا لفهم الكلمات وكشف غموضها قبل أن تمحوها ألسنة اللهب إلى الأبد، فنقرأ الاسم المنقوش على الزلاجة: "روزبود". نشاهد في لقطة الفيلم النهائية قلعة "كين" من الخارج. يتدفق الدخان من المدخنة كما لو كانت "زانادو" محرقة عملاقة. الكلمتان الأخيرتان اللتان نشاهدهما، قبل ظهور كلمة "النهاية"، هما الكلمتان اللتان شاهدناهما في البداية، المكتوبتان على اللافتة، "ممنوع التعدي".

ولذا كان لـ "المواطن كين" نهايتان: واحدة للشخصيات داخل الفيلم، وأخرى تخصنا نحن المتفرجين خارج الفيلم. أبدًا لن تكتشف الشخصيات ما تعنيه كلمة "روزبود". أما نحن فقد اطلعنا على هذا السر، لكن عودتنا المفاجأة إلى الرؤية العليمة تُقيّد لتتوقف بنا عن هذا الحدد، فقد بتنا على دراية بما تشير إليه "روزبود" — الزلاجة التي كان الصغير "كين" يلعب بها قبل أن يأخذه "تاتشر" بعيدًا عن بيته ليتعلم في نيويورك — لكن ما الذي تعنيه الكلمة؟ لا يزال النقاد يتجادلون حول مغزى كلمة "روزبود". بصفة عامة، هناك معسكران: هؤلاء الذين يعتقدون أن "روزبود" تفسر بالفعل حل اللغز الخاص بإخفاق "كين"، رغم كل ما يتميّز به، في حياته الشخصية والسياسية، وأولئك الذين يتفقون مع "تومبسن"، الذي يصرّح في نهاية الفيلم بأن حياة أي إنسان معقدة ومركبة جدًا لتختصر في تفسير واحد. ربما تفسر الزلاجة

بعض الأشياء، لكن ليس كل شيء. يشترك أغلبية النقاد في الرؤية الثانية[٩٢]. بالنسبة لهم، اللافتة التي تحمل كلمتي "ممنوع التعدي" حمت خصوصية "كين" برغم كل شيء.

التصوير في العمق

الأسلوب السينمائي لـ "المواطن كين"، خاصة استخدامه لتقنية التصوير في العمق على نحو مفرط في الكثير من المشاهد الحاسمة، كان على نفس القدر من الابتكار والتجديد الإبداعي الذي عليه تقنية السرد الفيلمية. بالاشتراك مع المصور السينمائي "جريج تولاند"، صوّر "ويلز" مشاهد يمكن أن نرى فيها الأشياء المصورة على مسافة بوصات قليلة من العدسة بنفس الوضوح والحدة التي نراها بها على بعد ٢٠٠ قدم[٩٣]. كانت هذه الممارسات المهنية متناقضة والأسلوب السائد في هوليوود عام ١٩٤١، الذي تميّز بالإضاءة المسهبة وضحالة عمق مجال الصور، حيث تكون الأشياء المصورة في المقدمة واضحة لكن الخلفية تبدو مشوشة وبعيدة عن أو خارج المركز البؤري. كان "أندريه بازان" منبهرًا بصفة خاصة باستخدام "ويلز" للتصوير في العمق، يكتب: "التصوير في العمق أعاد تقديم أو إدخال الغموض إلى بنية الصورة. ومن ثم ليس من قبيل المبالغة القول إن "المواطن كين" من الصعب تخيل تصويره بأية طريقة أخرى سوى التصوير في

(٩٢) من أجل مناقشة واضحة وواعية للقضايا المنغمسة في تأويل "المواطن كين" ومن أجل نقاش جدلي مقنع عن أن الزلاجة تفسر حياة "كين" على نحو كافٍ وملائم، انظر "نويل كارول" في "تأويل المواطن كين" في كتاب "وجهات نظر عن المواطن كين"، تحرير "دونالد جوتيسمان" (نيويورك: جي. كيه. هال وشركاه، ١٩٩٦)، ٢٥٤ – ٢٦٧.

(٩٣) من أجل مناقشة تقنية مفصلة للتغييرات الحديثة في تكنولوجيا الإضاءة، وبنية العدسة، والفيلم الخام الذي مكن "تولاند" من إبداع الصور ذات العمق البؤري التي طلبها "ويلز"، انظر مقال "جريج تولاند": "كيف كسرت القواعد في المواطن كين" في "نظرة مركزة على المواطن كين" تحرير "رونالد جوتيسمان"، ٧٣ – ٧٧.

العمق. إن الشك الذي نجد أنفسنا عليه بخصوص الدليل الروحي أو التأويل الذي ينبغي تقديمه عن الفيلم قائم بالفعل على تصميم الصورة"[٩٤].

من الواضح أن اختيار "ويلز" تصوير العديد من مشاهده بتقنية التصوير في العمق وفي لقطات طويلة كانت له جذور في ماضيه كمخرج مسرحي: كان يحاول الاحتفاظ بوحدة الفضاء المسرحي على الشاشة. في تسلسلات عديدة في "المواطن كين"، بسبب استخدام التصوير في العمق بالاقتران مع اللقطات الطويلة، نجد أن لأعيننا نفس الحرية في الانتقال في أنحاء الصورة على الشاشة كما نفعل في المسرح، فيمكننا أن نركز على الممثل الذي يتحدث أو بدلا من ذلك نراقب الممثل الذي ينصت للحديث. ويمكن لأعيننا أن تتحرك أو تنتقل في أرجاء الكادر، لتركز فقط على أي شيء نختاره. إن المخرج الواقعي قد يصمم الميزانسين ببراعة ومكر، وبالتالي يوجه انتباهنا إلى الأحداث المهمة، لكن المخرج أو المخرجة لا يمارس سيطرة مستبدة على ما نشاهده، على غرار ما يحدث عندما تتم تجزأة الحدث إلى لقطات قصيرة عن طريق المونتاج أو التصوير باستخدام تقنية التركيز البؤري الناعم غير الحاد حتى نتمكن من مشاهدة الصور التي في المقدمة فقط.

فضّل "شابلن" استخدام التقنيات "الواقعية" لأنها كانت ملائمة تمامًا لأسر التأثيرات الزمنية المعقدة والدقيقة لتصميمات حركاته الكوميدية على الفيلم، لكن التصوير في العمق عند "ويلز" كان أكثر عمقًا بكثير منه عند "شابلن" ولقطاته الطويلة تستغرق وقتًا أطول بكثير ومبنية على نحو أكثر تعقيدًا، لخلق تأثيرات درامية (في مقابل

---

(٩٤) أندريه بازان، "ما هي السينما؟" ٣٦. يمدح بازان أيضًا، من بين آخرين، "جان رينوار، وويليام وايلر، وروبرتو روسيلليني، وفيتوريو دي سيكا" لاستخدامهم التصوير في العمق واللقطات الطويلة، لكنه ميّز استخدام "ويلز" قائلا عنه "الأكثر إدهاشًا و، بفضل ملكته الخاصة جدًا، الأكثر بروزًا وأهمية" (٣٧).

الكوميدية). يبين التحليل التالي للقطة واحدة فحسب من "المواطن كين" التأثيرات الدرامية البارعة لأسلوب "ويلز" السينمائي المبتكر التي أمكن له تحقيقه.

تحليل تسلسل للقطة طويلة ذات تصوير في العمق

في وقت مبكر من الفيلم توقع والدة "تشارلز كين" (آجنس مورهيد) على الأوراق التي تسلم بمقتضاها ابنها ذي الثمانية أعوام (بدي سوان) إلى السيد "تشارلز"، المصرفي في "وول ستريت". ثمة شيء من البرود أو الجفا في رغبة والدة "كين" إرسال طفلها الصغير إلى عالم أو حياة أخرى تحت سيطرة رجل غريب، لكن البرهان الذي سيجيء فيما بعد في الفيلم يوحي بأن والد "كين" فاسد ومؤذ وأن الأم تبعد ابنها، في تضحية بالغة من جانبها، لحمايته. مشاعر الأم إزاء تسليم ابنها، مثل كل شيء تقريبًا في "المواطن كين"، تركت ملتبسة، والطريقة المعقدة التي صُور بها هذا المشهد تسمح بتفسيرات متعددة له، إلى جانب إضافة صدى درامي لهذه اللحظة الحاسمة في الفيلم.

يستغرق طول اللقطة دقيقتين. (كنقطة مقارنة، أطول لقطة في فيلم "المغامر" كانت ٤٧ ثانية فقط). تبدأ اللقطة بـ "تشارلز كين" الصغير في لقطة عامة، يلعب بزلاجته على الثلج. ثم تتراجع الكاميرا لتكشف أنها تُصوِّر عبر إحدى النوافذ. يخلق هذا المؤثر استعارة بصرية، فالولد الذي يلعب في الثلج ليس حرًا كما بدا لنا في البداية. وبالضبط مثلما أن صورته تم تحديدها أو بروزها فجأة عن طريق إطار النافذة، كذلك ستتقيد حياته بقرار يتخذ بشأنه داخل المترل. تظهر والدة "كين" عند النافذة وتنادي على ابنها: "كن حذرًا"، "لف كوفيتك حول رقبتك، يا تشارلز". عندما تتراجع الكاميرا إلى الخلف بعيدًا عن النافذة إلى حيث فضاء المترل، تكشف عن السيد "تاتشر" الذي يقف إلى يمين النافذة. يقول: "يجب علينا أن نخبره

الآن". متجاهلة هذا التعليق، ترد الأم: "سأوقع هذه الأوراق الآن، يا سيد تاتشر". من يسار الكادر يظهر والد "كين"، يقول: "يبدو أنكما نسيتما أنني والد الطفل". تتراجع الكاميرا إلى الخلف بينما تسير السيدة "كين" نحو مكتب في المقدمة وتجلس لتوقع الأوراق، و"تاتشر" جالس إلى جوارها. يعقب النقاش، الذي يظهر فيه الأب في منتصف الصورة، اعتراض قوي على قرار الأم بتسليم ابنه إلى أحد البنوك ويهدد باللجوء إلى القضاء. تخترم الأم بعناد شديد البرود الاتفاقية التي عقدتما مع "تاتشر". في مقابل تول البنك الإدارة الكاملة لمنجم الذهب (خام كولـــورادو)، ســـيتولى البنك، الذي يمثله "تاتشر"، المسئولية الكاملة تجاه جميع المسائل المتعلقة بتعليم الولد ومكان إقامته. وسيتلقى "السيد والسيدة كين" خمسون ألف دولار في السنة ما داما على قيد الحياة. هذه المعلومة الأخيرة، تلك الجزئية التي يقرأها "تاتشر" بـــصوت عالي، تسكت الأب، الذي يتمتم: "جيد، دعونا نأمل أن هذا أفضل للجميع".

طوال المشهد، أثناء وقوع كل هذه الأحداث الحيوية، يمكننا رؤية الولد "تشارلز" وهو يلعب بزلاجته بعيدًا في خلفية الصورة، في لقطة بعيدة جدًا، يؤطره لـــوح زجـــاج النافذة، في غفلة تامة عن القرار الخطير الذي تتخذه أمه بخصوص حياته. بسبب طـــول اللقطة والإحكام الدقيق للحدث، فإن أعيننا حرة في التركيز على أي ممثل نختـــاره، أو يمكن لانتباهنا أن يتحول من ممثل إلى آخر، كما لو كنا متفرجين في مسرح.

في نفس الوقت، تضعنا الكاميرا على مقرب من الممثلين في مقدمة الصورة علـــى نحو كافي لدرجة تمكننا من قراءة تعبيراتهم بوضوح كبير جدًا يفوق ما هو متاح لنـــا في المسرح. يمكننا أن نفتش عن دلالات التعبير الجامد لكن المتألم بطريقة ما للسيدة "كين" وسبب تصميمها الشديد على الانفصال عن ابنها. يمكننا أن نتساءل عنـــدما نلاحـــظ الغضب الطفيف والتعبير المتوتر على وجه "تاتشر" أي نوع من الوصي ســـيكون عليـــه بالنسبة للولد الصغير. أو يمكننا ملاحظة غضب الأب، والتعبير القلق والتساؤل عن سبب

تراجعه. مكان تواجد الأب في أبعد نقطة في مؤخرة فضاء الشاشة يجعله يبدو أصغر من زوجته والسيد "تاتشر"، حجمه المتقلص أو المتضاءل بطريقة ما مناسب لافتقاره للقـوة التي تخول له التأثير على مصير ابنه. ودرة المشهد الرائعة تتمثل في صورة "تشارلز كين" الصغيرة بعيدًا في عمق فضاء الشاشة. على الرغم من أن الفيلم يدور حوله وفي المشاهد التالية سيبدو أكبر بالطبع، فإنه هنا ذرة صغيرة. عند المشاهدة الأولى للفيلم، قد لا يتسنى للبعض حتى ملاحظته. لكن وجوده المستهان به وهو يلعب خارج النافذة، ويصيح "اتحاد إلى الأبد" بينما والدته بصدد إبعاده عن عالمها، لحظة من أكثر اللحظات إثارة للحزن في الفيلم. (انظر الصورة رقم ٢٣).



صورة رقم ٢٣. وجوده المستهان به وهو يلعب خارج النافذة، ويـصيح "اتحـاد إلى الأبد" بينما والدته بصدد إبعاده عن عالمها، لحظة من أكثر اللحظات إثارة للحزن في الفيلم. ("المواطن كين"، ١٩٤١).

استخدم "ويلز" تقنيات مشابهة لتقنية اللقطة الطويلة ذات التصوير في العمق في مشاهد أخرى عديدة في الفيلم، مثل اللقاء الأول بين "تومبسن" و"سوزان" زوجة "كين" الثانية في البار حيث تعمل مغنية، والمشهد الذي يطرد فيه "كين" "جيد ليلاند" من العمل في مكتب الجريدة، والمشهد الذي يحكم فيه "تاتشر" سيطرته على جرائد "كين" عندما يفلس "كين" أثناء الكساد الكبير، والمشاهد التي يجلس فيها "كين وسوزان" في الفراغ الوسيع الرحب لقاعات "زانادو" الفخمة. وبطريقة متفرّدة خاصة بكل مشهد من هذه المشاهد، نجد أن قوتها الدرامية عززتها تقنيات التصوير في العمق.

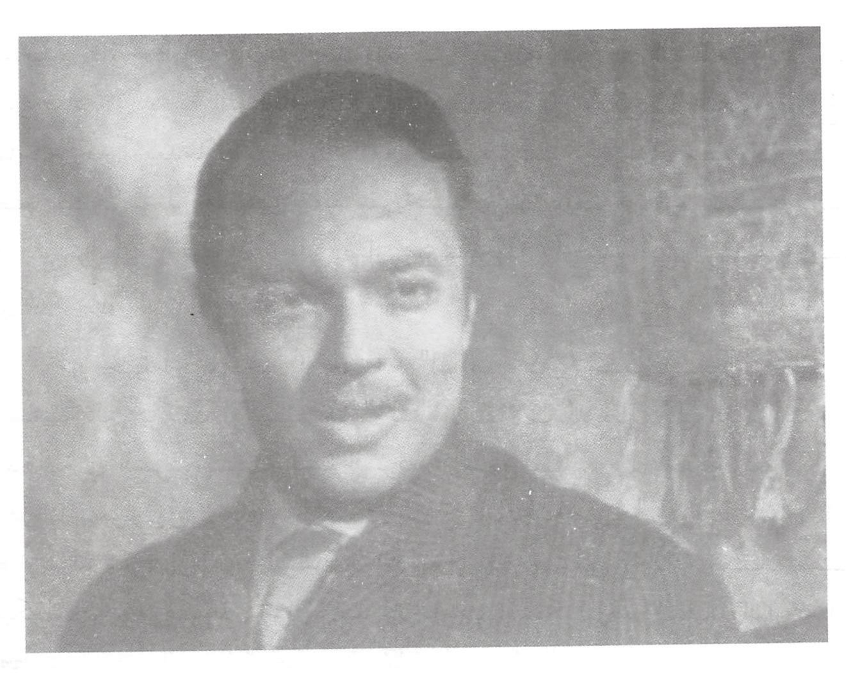
انحرافات عن الواقعية الأسلوبية

لا يقيّد "ويلز" نفسه بأسلوب واقعي في "المواطن كين". في مثال ملحوظ، يضيف تأثيرًا دراميًا لأحد المشاهد باستخدامه لتقنية اللقطة واللقطة العكسية المعيارية أو التي تعتبر قاعدة في هوليوود، ففي المشهد الذي يلتقي فيه "تشارلز كين" و"سوزان ألكسندر" لأول مرة، يناوب "ويلز" بين اللقطات الطويلة لـ "كين" و"سوزان" وهما يتحدثان معًا في لقطتين متوسطتين وسلسلة متناوبة من التركيز البؤري الناعم غير الحاد، واللقطات المقربة المعكوسة الزاوية. (انظر الصورتان رقم ٢٤ و٢٥). ولأن "ويلز" تجنب مثل هذه اللقطات خلال معظم الفيلم، فإنه عندما يستخدمها بالفعل فإنها تبدو غاية في التأثير. عندما يبدو الاثنان غارقين في الحب بوضوح، يتم تأطيرهما بشكل تأكيدي رائع في لقطتين منفصلتين بينما يتحدث أحدهما إلى الآخر (لا يتقاسمان فضاء الشاشة كما كانا سيبدوان لو تم تصويرهما معًا في إطار أو كادر ذي لقطة طويلة)، مما يوحي بأن كل منهما بعيدًا عن الآخر يسبح في عالم خيالي منفصل، ومنعزل عن الآخر ذهنيًا. و"ويلز"

هنا، عن طريق استخدامه المقتصد لتقنية هوليوودية باتت معيارية ومعتادة، يجدد أو يعيد إليها قوتها التعبيرية السيكولوجية.



صورة رقم ٢٤. لقطة مقربة لـــ "سوزان ألكسندر"، الليلة التي تلتقي فيها "كين". ("المواطن كين"، ١٩٤١).



صورة رقم ٢٥. لقطة عكسية لـ "كين". ("المواطن كين"، ١٩٤١).

في بعض الأحيان لم يُوظف "ويلز" المونتاج الهوليوودي التقليدي فحسب، بل استعار أيضًا من أسلوب المونتاج السوفيتي عند "سيرجي إيزنشتاين". "إيزنشتاين"، كما ناقشنا في الفصل الثاني، حاول أن يبقي متفرجيه متيقظين، انتباههم مثبت على الشاشة، عن طريق الاستخدام المتكرر للقطعات الصادمة الناتجة عن التناقضات التصويرية أو الترابطية المفاجئة. يستخدم "ويلز" هذه المؤثرات باقتصاد، لكن بفاعلية. في بداية الفيلم، بعد وفاة "كين"، يقطع "ويلز" من الظلام الدامس لمشهد فراش الموت الخاص بـ "كين" إلى الصورة المشرقة للأعلام التي في مستهل الفيلم الإخباري "أخبار مارس". الصوت العالي للمذيع والجهارة العالية للموسيقا المصاحبة له تضاعف من تأثير الصدمة الناجم عن النبرات المتباينة. علاوة على ذلك، التقابل بين صورة الرجل الميت والصور المرحة للأعلام والموسيقا

السعيدة يخلق انطباعًا بأن لا أحد يعبأ كثيرًا بوفاة "كين". يستخدم "ويلز" قطع آخر صادم في بداية التسلسل الذي يتذكر فيه "ريموند" نوبة الغضب والهياج التي انتابت "كين" بعدما تركته "سوزان ألكسندر". لقطة متوسطة مضاءة بصورة معتمة لـ "ريموند" أعقبتها لقطة مقربة لببغاء أبيض يصرخ فارًا. تستدعي الصورة بطريقة ترابطية، "سوزان"، التي صار صوتها حادًا وأجشًا، قبل هربها هي أيضًا، تاركة "كين".

من جهة أخرى نجد أن مونتاج "المواطن كين" مبتكر أيضًا – الطريقة الإبداعية التي يركب أو ينظم بها "ويلز" الانتقالات للإشارة إلى الفجوات الزمنية والمكانية في السرد. بسبب البنية السردية المعقدة للفيلم، فإن حبكة "المواطن كين" تنتقل باستمرار إلى الأمام والخلف في الزمن. استخدم "ويلز" أدوات انتقال تقليدية معيارية للإشارة إلى هذه الوثبات، إلا أنه زينها أو نمقها لإضافة معان ضمنية سيكولوجية وموضوعية. مثال جيد للإيحاءات السيكولوجية الدقيقة البارعة التي للقطات "ويلز" الانتقالية تحدث في نهاية التسلسل الذي ترسل فيه والدة "كين" ابنها بعيدًا مع "تاتشر". بينما يلعب الولد بالزلاجة خارج البيت، يتم إعلامه فجأة بخبر رحيله عن البيت مع السيد "تاتشر" ذلك اليوم. لكنه لا يتلق الخبر بصورة طيبة. في الصورة النهائية من هذا التسلسل نرى لقطة مقربة كبيرة لوجه الصغير "كين" محاط بجسم والدته. إنه يحدق خارج الكاميرا باتجاه "تاتشر"، الذي كان قد هاجمه لتوه بزلاجته. عبر مزج تراكبي طويل[٩٥]، تنطبع صورة وجه "كين" على صورة الزلاجة، التي غطاها الثلج الآن. (انظر صورة رقم ٢٦).

---

(٩٥) المزج هو طبع لنهاية لقطة من اللقطات على بداية اللقطة التالية، حتى تتداخل الصورتان برفق. في المزج التراكبي، يستمر طبع اللقطتين أو يبقى قليلا، في الغالب لتحقيق مغزى رمزي بخصوص العلاقة بين الصورتين.



صورة رقم ٢٦. المزج التراكبي الطويل لوجه الصغير "كين" على الزلاجة المغطاة بالثلج يوحي بأنه على الرغم من أن الولد في طريقه إلى حياة جديدة، فإن شيئًا ما من نفسه سيظل باقيًا إلى الأبد. ("المواطن كين"، ١٩٤١).

واستخدام تقنية المزج للإشارة إلى مرور الزمن طريقة باتت تقليدية بالنسبة للمخرج. في هذه الحالة، كمية الثلج التي تراكمت على الزلاجة وصوت صافرة قطار بعيد توحيان بمرور فترة طويلة وأن "تاتشر" و"كين" على متن القطار إلى نيويورك. لكن المزج التركيبي الطويل الذي ينطبع فيه وجه الصغير "كين" على الزلاجة المغطاة بالثلج له مغزى رمزي أيضًا. يوحي بأنه على الرغم من أن الولد على متن القطار في طريقه إلى حياة جديدة، فإن شيئًا ما من نفسه سيظل باقيًا. ويكشف مزج آخر عن الزلاجة وقد

غطاها الثلج بكثافة، كما لو أن جزءًا من الولد سيبقى مجمدًا إلى الأبد ومحجوب أيضًا. تحل الزلاجة المهجورة رمزيًا محل الطفل المهجور.

في هذه اللحظة، يحدث مزج أو إحلال لصورة الزلاجة بصورة ورق تغليف أبيض. ولأن بياض الورق متلائم مع بياض الثلج، فإن الانتقال يبدو غاية في السلاسة والنعومة. لا ندرك أننا انتقلنا إلى زمان ومكان جديدين إلا بعد إزالة ورق التغليف (مصحوبًا بضوضاء التمزيق على شريط الصوت)، ليظهر الوجه العابس لـ "تشارلز كين" وهو يتأمل بتجهم وكآبة في زلاجة جديدة لامعة، هدية عيد الميلاد من "تاتشر". ترتفع الكاميرا رأسيًا على جسم "تاتشر" الواقف بجوار شجرة عيد ميلاد كبيرة، يتمنى لـ "كين" عيد ميلاد سعيد. ثم يحدث قطع مرة ثانية إلى "كين"، الذي نراه من زاوية علوية من منظور "تاتشر". يجيب "كين" في سخرية وتهكم "عيد ميلاد سعيد". الزلاجة الجديدة اللامعة لا تعوضه بوضوح عن كل ما فقده.

اللقطة التالية هي لقطة مقربة متوسطة من زاوية عكسية لـ "تاتشر" وهو يقول "وسنة سعيدة". في هذه اللقطة يبدو "تاتشر" الآن رجلا عجوزًا أشيب الشعر. في جزء من الثانية من زمن الشاشة مرَّت أكثر من خمس عشرة سنة من زمن القصة. "تشارلز"، نعرف هذا، بلغ الخامسة والعشرين من عمره. كان "ويلز" مبتكرًا جدًا في تنفيذ النقلات الزمنية السريعة لدرجة أن مصطلحًا جديدًا تم صكه أو صياغته لهذه التقنية — "المزج الخاطف". في المزج الخاطف، نجد أن الصور المنفصلة عن بعضها البعض نظرًا للفجوات الشاسعة في الزمان والمكان ذابت أو تلاشت معًا بسلاسة عن طريق التواصل أو الاستمرارية في شريط الصوت، وعادة ما يستخدم الحوار في تحقيق هذا. (في هذا المثال، جملة "تاتشر"، "عيد ميلاد سعيد.." لا تكتمل إلا في اللقطة الثانية بعد خمس عشرة سنة، عندما يضيف "... وسنة سعيدة"). استخدام "ويلز" للمزج الخاطف كي يقفز بالصغير "كين" من طور الطفولة إلى البلوغ ينقل على نحو تام وكامل فكرة الطفل الذي

كان عليه أن يبلغ بسرعة جدًا. يستخدم "ويلز" أيضًا سلسلة من المــزج الخــاطف في "مونتاج الإفطار" الشهير ليقدم في دقائق قليلة تدهور زواج "كين" الأول الذي دام عشر سنوات. هنا المزج الخاطف يبين دراميًا كيف يمكن لحب حديث العهــد أن يتحــول بسرعة إلى احتقار وكراهية متبادلة.

التعبيرية في "المواطن كين"

يضع "أندريه بازان" "ويلز" في زمرة العظماء أو الآلهة المحببين إليه من المخــرجين الواقعيين، مع "رينوار، وروسيلليني، ودي سيكا، وستروهايم، وفلاهرتي، وحتى مورناو" (الذي امتدحه لاختياره أو تفضيله الكاميرا المتحركة على المونتاج في بناء الكــثير مــن مشاهده السينمائية). ومع ذلك فإن "المواطن كين" هو أيضًا فيلم تم تنفيذه وفقًا لتقاليد التعبيرية الألمانية. مثل "مورناو"، جسّد "ويلز" ذاتية شخصياته (خاصة كين) بواســطة أوضاع مشحــونة نفسيًا، وزوايا كــاميرا حــادة، وعدسات مــشوِّهة، وحركــات كاميرا مربكة.

الطراز المعماري لـــ "زانادو" الذي يودي بالعقل في اللقطات التي يغلفها الضباب في بداية الفيلم تستدعي إلى الذهن قصيدة "القصر المسكون" لـــ "إدجار آلان بو"، التي يرمز فيها بيت مُقلق ومشوش مجازيًا إلى العقل المختل أو الملتاث[٩٦]. قرب نهاية الفــيلم كل من "سوزان" و"كين" يتم تقزيمهما عن طريق الزخارف والتماثيل الــضخمة الــتي تشكل أثاث "زانادو"، وتخدم كإسقاطات خارجية لمادية "كين" الداخلية الجامدة الخاوية الغبية. الحجرات الضخمة التي يتردد فيها صدى صوتهما – يجب عليهما تقريبًا أن يصيح

(٩٦) إدجار آلان بو "القصر المسكون"، في "إدوارد إتش. دفيدسون"، تحرير، "كتابات مختــارة لإدجــار آلان بــو" (بوسطن، ماساشوستس: شركة هوجتون ميفلين، ١٩٥٦)، ٣٢ – ٣٣.

أحدهما على الآخر ليسمع – تعكس البعد أو الجفاء الذي نما بينهما. عندما يخطو "كين" صوب مدفأة ضخمة متوهجة ويخبر "سوزان" بأن "بيتنا هنا"، يصبح مجازيًا خادم جهنم. بعد أن تتركه "سوزان"، ويصير "كين" بمفرده تمامًا، يسير في تجواله أمام تكوين من المرايا العاكسة المزدوجة التي تعكس صورته إلى ما لا نهاية. وكلما أمعن النظر، فإن كل ما يمكنه رؤيته هو صور لنفسه، تصوير جسدي ومادي مثالي لرجل أسير نرجسيته.

على غرار "مورناو"، استخدم "ويلز" أيضًا زوايا كاميرا مفرطة وحركات كاميرا غريبة إلى جانب الميزانسين المُعبر الخاص به. عندما يقوم "تومبسن" بزيارته الأولى لـ "سوزان ألكسندر" في الملهى الليلي حيث تعمل، يصل وسط برق، ورعد، وأمطار غزيرة، طقس يوحي بنوبة الانفعال العاصفة داخل "سوزان" بعد تلقيها خبر وفاة "كين". بخلاف معظم المخرجين، لا يظهر "ويلز" دخول "تومبسن" الملهي الليلي عبر الباب. بدلا من ذلك، تتحرك الكاميرا "الحرة" إلى أعلى جانب المبنى الموجود به الملهي الليلي، مارة ببوستر ضخم لـ "سوزان ألكسندر"، ثم تتحرك متجاوزة يافطة متوجهة من النيون تدل على اسم الملهي "الرانشو". من السقف، تنظر الكاميرا إلى أسفل عبر نافذة لتأسر، من زاوية مفرطة الارتفاع، الصورة الباهتة المائية لـ "سوزان" المنهارة من فرط الشراب. تخترق الكاميرا الزجاج، وتهبط لتأسر لقطة مقربة لـ "سوزان". اللقطة الأولى لـ "سوزان" المأخوذة من زاوية مرتفعة عبر النافذة الزجاجية توحي بيأس "سوزان" (الزاوية المرتفعة تظهرها صغيرة وهشة للغاية). علاوة على ذلك، كما لاحظت "لورا ملفي"، عن طريق تسليط الكاميرا من أعلى على "سوزان ألكسندر" عبر الزجاج، يخلق "ويلز" علاقة ترابط وثيقة جدًا بينها وبين القبة الزجاجية التي يمسك بها "كين" ليلة وفاته وينطق بكلمة "روزبد"، ومن ثم ربط "سوزان" بهذه الكلمة الغامضة[٩٧]. حركة الكاميرا خلال السقف الزجاجي، وأخيرًا، توحي بالتلصص التطفلي لوسائل الإعلام، المتعطشة لتفاصيل حياة "سوزان" الخاصة مع "كين".

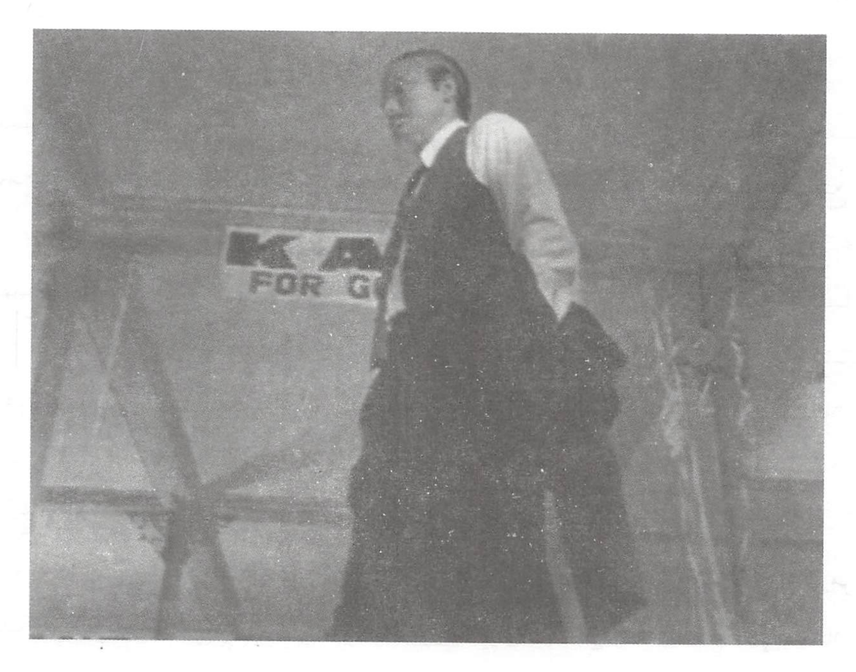
---

(٩٧) القبة الزجاج هي ملك "سوزان" في الأصل، وبالإمكان رؤيتها على تسريحة "سوزان" في الليلة التي قابلها فيها "كين".

بالمثل استخدم "ويلز" الزوايا المنخفضة على نحـــو تعـــبيري لعـــرض الحـــالات السيكولوجية المتطرفة. وعلى الرغم من أن التصوير من منظور ذى زاويـــة منخفـــضة بإمكانه أن يجعل الشخصية تبدو مهيمنة وواثقة، فإن كاميرا "ويلز" تقوم بتنويع ممتع على هذه التقنية عن طريق تصوير "كين" من زاوية منخفضة عندما يهزم بدرجة كبيرة. عندما يهدد "جيتيس" (راي كوليتر)، خصم "كين" في حملته من أجل الفوز بمنصب الحـــاكم، بفضح علاقة "كين" الفاسقة إلى زوجة "كين" ويهدده بإفشائها لوسائل الإعلام أيـــضًا، وهو تصرف مساوي أو مرادف للهزيمة السياسية، يصيح "كين" في "جيتيس" قائلا: "لا تقلق عليّ. أنا تشارلز فوستر كين. أنا لست سياسيًا هينًا ومخادعًا... سأرسلك إلى سنج سنج(♦)". عندما ينطق بهذا يتم تصويره من زاوية مفرطة الانخفـــاض. ولأن تهديداتـــه خاوية بشكل واضح للغاية، فإن الزاوية المنخفضة تجعله يبدو مجنونًا ومتكلفًا، بدلا من أن يبدو قويًا ومهيمنًا. واستخدام العدسة المنفرجة الزاوية[٩٨] في هذه اللقطة بالإضـــافة إلى الزاوية المنخفضة والميل الطفيف للكاميرا يجعل مستويات الأسطح في الصورة فوق "كين" تبدو متعرجة ومشوشة وغير منتظمة، وهذا يُعبّر مرة أخرى عن حالة "كين" الذهنية. في مثال صارخ أيضًا إلى حد كبير، بعد خسارة "كين" الانتخاب ومعها صداقة "ليلانـــد"، جرى تصوير "كين" من زاوية منخفضة مماثلة لدرجة أنه من أجل تصوير اللقطة، توجب على المصور القيام بالتصوير من أسفل مستوى أرضية مكان التصوير. والتأثير الذي تبرزه اللقطة، مرة أخرى، هو التأكيد على التعاظم غير المتزن المجنون لـــ "كين" (انظر الصورة رقم ٢٧).

(♦) سجن سيئ السمعة للغاية في نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية – المترجم.

(٩٨) العدسة المنفرجة (العريضة) الزاوية لها بعد بؤري قصير (أقل من ٣٠ ملم في التصوير على الخـــام ٣٥ ملـــم). وتعطي زاوية رؤية أعرض من العدسة "الطبيعية" (٥٠ ملم) وتحرّف منظور المشهد عن طريق تشويه الخطـــوط المستقيمة قرب حواف الكادر والمبالغة في المسافة بين الأسطح المستوية لمقدمة وخلفية اللقطة.



صورة رقم ٢٧. الزاوية المفرطة الانخفاض في هذه اللقطة تؤكد على التعاظم غير المتزن المجنون لــ "كين". ("المواطن كين"، ١٩٤١).

يحتوي "المواطن كين" أيضًا على مجموعة من الحيل التصويرية المسلية، مثلا، عندما تبدو الصور الفوتوغرافية الخاصة بطاقم العمل في "كرونيكل" وكأنها لموظفي جريدة "كين"، "إنكويرير". في مثال آخر له أثر معاكس، الصورة الخارجية للعمارة السكنية التي "يُبقي" فيها "كين" على "سوزان ألكسندر" تتلاشى تدريجيًا إلى صورة فوتوغرافية ملصقة على الصفحة الأولى من "كرونيكل"، معلنة عن الفضيحة التي ستقضي على مهنة "كين" كسياسي.

يمكن أن يكتب المرء كتابًا كاملا، وأناس كثيرون فعلوا هذا، حول جميع الابتكارات البصرية التي دخلت أو اشتركت في صناعة "المواطن كين"[٩٩]. كما تشهد

---

(٩٩) بخاصة العمل الجيد لــ "روبرت. إل. كارينجر"، "كواليس المواطن كين".

الأمثلة بأعلى، أضفى "أورسون ويلز" ثراء جديدًا على التعبيرية السينمائية عبر تطويعه للتقنيات السينمائية التقليدية ليحقق بصورة مدهشة تأثيرات بصرية جديدة. والمشاهد التي جرت مناقشتها هنا هي الجزء الظاهر فقط من جبل الجليد.

الابتكارات في المونتاج الصوتي

كانت الابتكارات البصرية في "كين" السبب الوحيد على الإطلاق في نجاحه. وهذا ينطبق تمامًا على توظيف الصوت فيه بطريقة إبداعية مبتكرة. إن خبرة "ويلز" في الراديو جلعته يدرك أن ثمة أهمية كبيرة لتصوير الحوار من المعاني التي تنقلها الكلمات، فالجهارة، أو الدرجة، أو الجرس، أو اللكنة، كلها تنقل مقدار بالغ من المعلومات عن المتحدث. ولذا فإن أصوات الممثلين في سينما "ويلز"، بما فيها صوته، تشكل نسيجًا مميزًا يثري التعبير الانفعالي المضاف. أمثلة قليلة فقط ستكفي للتدليل على هذا. الدرجة الحادة لصوت والدة "كين" عندما تنادي على ابنها من النافذة تعبِّر عن التوتر الذي تشعر به بينما هي بصدد إبعاد ابنها. بدأ صوت "سوزان ألكسندر" خافتًا، ودافئًا، ثم تغيّر عندما قابلها "كين" لأول مرة، لكن عندما ينتهي زواجها، فإن كل جملة تخصها عبارة عن صراخ. الدرجة العالية بشكل متزايد لصوت "سوزان" تصبح بارومترًا صوتيًا يعبر عن الغضب الشديد والإحباط الذي تمر به كزوجة لـ "كين". كل شخصية تقريبًا، باستثناء "كين"، لها لكنة واضحة مميزة تلقي بأبعاد دقيقة على خصائصها. لكنة "سوزان" كالتي للطبقة الدنيا في الغرب الأوسط، التي هي على العكس تمامًا من اللكنة الأرستقراطية لزوجة "كين" الأولى النبيلة. "جيد ليلاند" يمد أو يمط الكلام بقوة على غرار نبلاء الجنوب، السيد "برنستن" (الذي لا نعرف أبدًا اسمه الأول) له لكنة بروكلين التي تميِّزه كيهودي. ليس لدى "كين" أي لكنة مميزة، بل صوت باريتون قوي ينضح بالثقة والسلطة وهو في ذروة قوته ومع ذلك يبدو رنانًا وعميقًا عندما يتعرض تدريجيًا للهزيمة.

أدرك "ويلز" أيضًا من خبرته في الراديو أن نوعية الصوت الخاص بالحوار يمكن أن تعطي للقصة بعدًا سيكولوجيًا، وطبق هذه المعرفة على الشاشة. الحجرات الشاسعة في "زانادو" صنعت لتبدو مفرطة البُعد بسبب الأصداء التي تتردد كلما يصيح "كين" و"سوزان" على أحدهما الآخر عبر الحجرة. تردد آخر مشابه لنبرات الصوت العالي تم استخدامه للإيحاء بالتجويف العقيم لمكتبة "تاتشر". يتردد صوت "كين" بقوة عبر الصالة أثناء خطاب اجتماعه السياسي عندما يكون في ذروة قوته. في المقابل، نجد رنين كلماته أجوف تمامًا عندما يهدد بإرسال "جيتيس" إلى "سنج سنج".

نفس القدر من المدح والثناء على "ويلز"، لإضفائه واقعية عميقة على الصورة السينمائية، كان من نصيبه أيضًا لإضفائه واقعية عميقة على شريط الصوت في "المواطن كين". العديد من المفسرين علقوا على الطريقة التي رافق فيها عمق الصورة عمق مماثل في الصوت. ضَبَط "ويلز" مستويات الصوت بدقة وعناية كي تبدو الأصوات في عمق الصورة أبعد من الأصوات في مقدمة الصورة. أفضل مثال على هذا نجده في تسلسل "توقيع الأوراق" في كوخ "كولورادو". صوت الولد يلعب في الخلفية ضعيف أو غير واضح مقارنة بأصوات والديه والسيد "تاتشر" في المقدمة. عندما يبتعد الأب ويتجه نحو الخلفية، يصبح صوته خافتًا وغير واضح أيضًا. على الرغم من أن "ريك ألتمان" يبرهن بطريقة مقنعة على أن "ويلز" لم يتمسك طوال الفيلم بالحفاظ على هذا النوع من واقعية الصوت المكانية[١٠٠]، فإن تجارب "ويلز" في الصوت الجلية في "المواطن كين" ألهمت مخرجين آخرين (و"أروسون ويلز" نفسه) مواصلة التجريب في عمق الصوت.

بالنسبة لنوتة الفيلم الموسيقية، استعان "ويلز" بالمؤلف الموسيقي "برنارد هرمان" الذي اشتهر فيما بعد بنوتاته لأفلام "هيتشكوك" مثل، "سايكو" (١٩٦٠) و"شمال شمال

---

(١٠٠) انظر "ريك التمان"، "الصوت ذو التركيز العميق: المواطن كين وجماليات الراديو"، في "رونالد جوتيسمان"، تحرير، "وجهات نظر عن المواطن كين"، ٩٤ – ١٢١.

غرب" (١٩٥٩). كان "المواطن كين" أول فيلم ينفذه "هرمان" في أي وقت (بالـضبط مثلما أن "كين" هو أول أفلام "ويلز" الروائية الطويلة). وفقًا لرواية "برنارد هرمان" الشخصية عن تعاونه مع "أورسون ويلز" في "نوتة لفيلم"، أن "ويلز" كان على دراية بأن "هرمان" كمبتدئ موهوب جدًا، مثله. وكما أتاحت "آر. كيه. أو" لـ "ويلز" حرية وسيطرة غير مسبوقتين لتنفيذ فيلمه، كذلك، أعطى "ويلز" حرية وسيطرة غير مسبوقتين لـ "هرمان" لإنجاز التكوين الموسيقي لشريط الصوت. وقد سمح لـ "هرمان" أن يقوم بالتوزيع الموسيقي لموسيقاه، والقيادة الموسيقية، والإشراف على مستويات الصوت وديناميكية النوتة. علاوة على ذلك، يكتب "هرمان": "معظم النوت الموسيقية في هوليوود تكتب بعد انتهاء الفيلم كلية، ويجب على الملحن أن يكيف أو يضبط موسيقاه والمشاهد التي على الشاشة. النهج المتبع في الكثير من مشاهد "المواطن كين" كان مختلفًا كلية، حيث تم تفصيل العديد من التسلسلات لتتلاءم مع الموسيقا"[١٠١].

هناك مثل قديم عن الموسيقا التصويرية في أفلام هوليوود: لو أن المتفرج صار واعيًا بها، فإنها لم توظف بشكل مناسب أو لائق. ينبغي أن تعمل الموسيقا بطريقة لا شعورية ومن دون إقحام على خلق حالة مزاجية أو تعليق على الحدث. النوتة الموسيقية التي كتبها "برنارد هرمان" لـ "المواطن كين" تثير الشك في صلاحية هذا التعبير، فالموسيقا تضيف طاقة هائلة للصور لدرجة أن وجودها يصبح علنيًا أو صريحًا جدًا في الفيلم. وكلما صرنا على وعي بها، تعاظمت متعة مشاهدتنا للفيلم. ومن أجل مونتاج التسلسلات العديدة طوال الفيلم، بدلا من أن يبدع "هرمان" موسيقا تصويرية غامضة، قام بتأليف قطع موسيقية كاملة ومستقلة بذاتها عكست بشكل واضح وبارز مضمون المشاهد. بالنسبة لتسلسل "مونتاج الإفطار" الذي يتفكك وينتهي فيه زواج "كين" الأول، على سبيل المثال، ألف "هرمان" تيمة وتنويعة على الفالس. والفالس، بكل

(١٠١) انظر "برنارد هرمان"، "نوتة الفيلم الموسيقية"، في "رونالد جوتيسمان"، تحرير، "نظرة مركزة على المواطن كين"، ٦٩ – ٧٢. هذا المقال تم تضمينه أيضًا في "رونالد جونيسمان"، تحرير، "وجهات نظر عن المواطن كين".

دلالاته الرومانسية، يعزف في بداية التسلسل، وقتما كان "تـشالز" و"إميلـي" (ورث واريك) غارقين في الحب. لكن بعدما انتفى التناغم وأصبح الزواج نـشازًا، صـارت الموسيقا كذلك أيضًا. في نهاية التسلسل لا يزال بإمكاننا سماع تيمة الفالس علـى نحـو خافت، لكنه صار حزينًا وكئيبًا، يعزف بأقصى مدى للكمنجات. وتصاحب النغمات النشاز الكلمات القاسية الموجهة بشكل متزايد من جانب "كين" إلى زوجته[١٠٢].

نقل "هرمان" إلى الشاشة تقنية مألوفة في الراديو حيث دمج المؤثرات الـصوتية والآلات الموسيقية لإضافة أبعاد أكثر إلى معنى الصورة. في اللقطة التي يغطي فيها الـثلج بشكل متزايد زلاجة "كين"، على سبيل المثال، نجد أن الجمع بين صفير القطار والنغمات الموسيقية الحزينة يضيف حدة إلى الصورة. وتتحد الأجزاء المتداخلة لصوت غناء "سوزان ألكسندر" مع الإيقاعات الموسيقية الصاخبة النشاز لخلق أثر الهستيريا المتزايدة والتفكك العقلي عند "سوزان" عندما يجبرها "كين" على متابعة مهنتها المُدمِّرة كمغنية. مثال أخير على الطريقة التي تميز فيها موسيقا "هرمان" ما هو أكثر من جو خلفي محايد، بدلا مـن أن تضيف حدة للصورة، نجده عندما تحاكي نوتته الموسيقية دقات الساعة أثناء معانـاة "سوزان" و"تشارلز كين" من الضجر في الردهات الفارغة في "زانادو".

قام "هرمان" بتأليف مقطوعتين موسيقيتين رئيـسيتين، أو تيمـتين موسـيقيتين متكررتين، من أجل الفيلم. وهذا أكسب النوتة وحدة وأكد على جانبين في شخـصية "كين". مقطوعة منهما تؤكد على قوة "كين". يصفها "هرمان" بأنها: "أربـع نوتـات بسيطة تشكل مجموعة لحنية صغيرة للآلات النحاسية". وهي تسمع أول مرة في بدايـة الفيلم عندما تستكشف الكاميرا أراضي "زانادو". يكتب "هرمان" أن هـذه الموتيفـة اللحنية تتحول أثناء الفيلم: "تصبح قطعة عنيفة من الراجتايم(♦)، وموسيقا رقصة البـوق

---

(١٠٢) برنارد هرمان، "نوتة الفيلم الموسيقية"، ٧٠.

(♦) مصطلح أمريكي يعني: موسيقا الصعاليك أو موسيقا الشارع، وهي ضرب من موسيقا الجاز القديمة – المترجم.

القديمة الشائعة بين البحارة، وفي نهاية الفيلم، تعليق نهائي على حياة "كين""[١٠٣].
الموتيفة الثانية خاصة بـــ "روزبد". وفقًا لـــ "هرمان"، عزفت أولا كلحن منفرد على الفيبرافون[◆] في مشهد وفاة "كين" على فراشه، لكنها تسمع مرارًا وتكرارًا طوال الفيلم، موفرة دليلا أو حلا موسيقيًا، لهؤلاء الذين يسعون لفهم أو تحديـــد ماهية "روزبد".

ليست كل المقطوعات أو المعزوفات الرئيسية المتكررة في الفيلم موسيقية. صوت الأيادي المصفقة مُنظم بطريقة رائعة في سلسلة من التسلسلات المهمة في الفيلم لإضافة عمق سيكولوجي للحدث. التسلسل الذي يلتقي فيه "كين" بـــ "سوزان ألكسندر" ينتهي بتصفيق "كين" بينما تغني "سوزان" له في عشهما الخاص. صوت تصفيق "كين" ينقلنا بسلاسة إلى لقطة لمجموعة صغيرة من الناس في الشارع تصفق أثناء إلقاء "ليلاند" خطبة تدعم حملة "كين" للفوز بمنصب الحاكم. في انتقال آخر بتقنية المزج الخاطف، نجد جملة بدأها "ليلاند" ويكملها "كين" بعـــد فتـــرة مـــن الوقت، حيث يشاهد "كين" الآن وهو يتحدث في قاعة ضخمة، ليس لقلة مـــن المصفقين، بل وسط تصفيق حاد مدو. يعقب هذا التسلسل مشهد إفشاء علاقـــة "كين" الغرامية بـــ "سوزان ألكسندر" بواسطة "جيتـــيس". يهـــزم "كـــين" في الاستفتاءات، بعدما زج "كين" بـــ "سوزان ألكسندر" في مهنتها المنحوسة كمغنية أوبرا. في نهاية أحد أداءات "سوزان" المنذرة بالسوء، نجد "كين" الوحيد الـــذي يصفق. عاد الفيلم إلى نقطة البداية. باستخدام التصفيق كرباط يربط هذه المشاهد معًا، يوحي "ويلز" بأن رغبة "كين" في السلطة السياسية تجيء أو تنشأ بقدر أقل من التقدم في تحقيق غاياته وأهدافه وبقدر أكثر من حاجته الزائدة أو المفرطة في أن

---

(١٠٣) برنارد هرمان، "نوتة الفيلم الموسيقية"، ٧٠.

(◆) آلة إيقاعية ذات قضبان معدنية تضبط على نغمات معينة، وتوضع مكان لوحة مفاتيح البيانو حيث يـــتم طرقهـــا بمطارق صغيرة، وعادة ما تستخدمها فرق الموسيقا الراقصة – المترجم.

يحظى بالقبول والاستحسان والحب، رغبة يتم إرضاؤها عن طريق التصفيق. صوت التصفيق هو مقطوعة موسيقية تربط رمزيًا مهنة "سوزان" كمغنية بمهنة "كين" السياسية، وتكشف عن الحاجة الفجة (غير المدركة) التي تجعل هذين المخططين، بالإضافة إلى زواجه، مشروعين مآلهما الفشل.

بالضبط مثلما أن المؤثرات البصرية شديدة الغنى والبراعة، كذلك المؤثرات الصوتية في "المواطن كين" لدرجة أن المرء يمكن أن يستمر في الإشارة إليها إلى ما نهاية تقريبًا. ومع كل تكرار لعرض الفيلم، يمكن أن يكتشف المرء المزيد والمزيد. من العلامات المميزة التي أنجزها "ويلز" أن هذه المؤثرات ليست مجرد حيلا ماهرة فقط. إنها تعمل دائمًا على تحقيق المتعة والتسلية عن طريق خفتها وبراعتها وأيضًا تعميقها للمعاني السيكولوجية والتيمات الرئيسية في الفيلم. هذه المعاني لم يفصح عنها بطريقة مباشرة أبدًا، وإنما تم التدليل عليها عبر رمزية سمعية وبصرية تشجع على مشاركة شريحة من الجمهور في خلق معنى كان (ويظل) نادرًا في سينما هوليوود. كما أن التركيب التجديدي عند "ويلز" للواقعية والتعبيرية في الصور والصوت في "المواطن كين" يبرر إلى حد كبير التقدير والإطراء النقدي الذي تلقاه في البداية والإشادة الكبيرة والثناء الذي يناله حتى الآن.

٦ – الواقعية الجديدة الإيطالية

"سارق الدراجة" لـ "فيتوريو دي سيكا"

تعريف الواقعية الجديدة الإيطالية

تضمن تاريخ السينما في المناهج التي قمت بتدريسها في أوقات متباينة ثلاثة أفلام بالتحديد تعتبر في تاريخ السينما أمثلة نموذجية للواقعية الجديدة الإيطالية: "المدينة المفتوحة" (روبرتو روسيلليني، ١٩٤٥)، و"سارق الدراجة" (فيتوريو دي سيكا، ١٩٤٨)، و"أمبيرتو دي" (فيتوريو دي سيكا، ١٩٥٢). اشتهر فيلم "المدينة المفتوحة" بتدشينه للحركة، و"سارق الدراجة" بإعادة تأكيده على جماليات الواقعية الجديدة، و"أمبيرتو دي" بكونه آخر فيلم "واقعي" أو حقيقي أصيل ينتمي إلى سينما الواقعية الجديدة. أحاول، قبل عرض الفيلم تحديد أو تعيين الواقعية الجديدة الإيطالية بتسجيلي للسمات الأسلوبية والموضوعية للحركة التي يمثلها الفيلم. المشكلة أن كل فيلم يضطرني لتسجيل قائمة مختلفة.

على الرغم من أن الواقعية الجديدة لا يمكن حصرها أو تحديدها وفقًا لأسلوب واحد أو حتى متعلق بتيمات أو أنواع القصص المسردة، فإن العلماء يتفقون على أصولها وبعض سماتها الأساسية[١٠٤]. ظهرت الواقعية الجديدة في إيطاليا عقب الحرب العالمية

---

(١٠٤) من أجل الملخص أو الموجز التالي الخاص بتاريخ وأسلوب الواقعية الجديدة الإيطالية اعتمدت على عدد من المصادر، من بينها "بيتر بوندانيلا"، "السينما الإيطالية: من الواقعية الجديدة إلى اليوم" (نيويورك: أنجار، ١٩٨٣)، و"برت كاردلو"، "ما هي الواقعية الجديدة؟ بيبلوجرافيا نقدية باللغة الإنجليزية لسينما الواقعية الجديدة الإيطالية" (لانهام، ميرلاند: مطبوعات جامعة أمريكا، ١٩٩١)، و"ديفيد. إيه. كووك"، "تاريخ السرد السينمائي" (نيويورك:

الثانية، على أيدي المخرجين الذين تدربوا في مدرسة السينما التي كانت تدعمها حكومة "موسوليني" (شينترو سبيريمينتال)، والذين تعلموا كيفية صنع الأفلام في الاستوديوهات السخية المجهزة جيدًا التي رعاها "موسوليني" (في مجمع يطلق عليه "شينيشيتا")، لكن الكثير منهم كانوا ينتمون إلى اليسار السياسي وثائرين على نوعية السينما التي أنتجت في ظل نظام "موسوليني" الفاشي. لذا، في بعض الجوانب، فإن أفضل تعريف للواقعية الجديدة يكون بما هو ليس فيها. كانت سينما "موسوليني" سينما مكرسة للإلهاء والتسلية، وكان الترفيه هو هدفها الرئيسي، وبالطبع كانت للأفلام جاذبية ذات شعبية كبيرة، وتنافس هوليوود في السوق العالمي. على الرغم من أن العلماء يشيرون باستمرار إلى الاستثناءات، ويكشفون عن أفلام صنعت في ظل نظام "موسوليني" سابقة على الواقعية الجديدة، فإن معظم سمات النوع السينمائي المميز للسينما الفاشية وصفت باحتقار من جانب "جوزيبي دي سانتوس"، المخرج والناقد السينمائي الواقعي الجديد، بأنها "كاليجرافيزم"، أي أنها، اقتباسات مصورةً على نحو مزخرف من أدب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. نظرًا لأن أفلام "الكاليجرافيزم" تستعين أو تعتمد على مواد من الماضي، فقد نظر إليها كانسحاب أو هروب خيالي من المشاكل الاقتصادية والاجتماعية لإيطاليا الحديثة. كانت سينما "موسوليني" في الغالب مرتبطة بالاستوديو، وتصوِّر العالم أو تقدمه داخل أماكن تصوير تم بناؤها بتفصيل وإحكام. وكانت الحبكات أيضًا ذات بناء متقن ومحكم، تتبع صيغ وتقاليد شبيهة بتلك التي في أفلام هوليوود الكلاسيكية.

عندما سقطت الفاشية، لم تتحرر إيطاليا فحسب من النازيين، بل إن المخرجين الأكثر موهبة – مثل "روبرتو روسيلليني، وفيتوريو دي سيكا، ولوكينو فيسكونتي،

دبليو. دبليو. نورتون، ١٩٩٦)، و"بام كووك"، تحرير، "كتاب السينما: الدليل الكامل لفهم الأفلام" (نيويورك: بانثينون، ١٩٨٥)، و"بيير ليبرهون"، "السينما الإيطالية"، ترجمة: روبرت جريفز وأوليفر ستاليبراس (نيويورك: برانجر، ١٩٧٢).

وجوسيبي دي سانتوس" – تحرروا من صناعة ما اعتبروه أفلامًا مصطنعة زائفة ومتكلفة وهروبية. بدلا من عرض صورة زائفة متفائلة ومشرقة للمجتمع الإيطالي، وفقا لما اسشعروه من ميل الأفلام التي صنعت في ظل الفاشية إلى تقديمه، بتركيزها على الطبقات الغنية وتصوير إيطاليا التي يراها السائحون، حاول مخرجي أفلام الواقعية الجديدة كشف الفقر والتراخي الاجتماعي والتعبير عنهما في ظل الفوضى التي لحقت بإيطاليا بعد الحرب. كتب "فيتوريو دي سيكا": "ناضلنا لنواجه أنفسنا بجرأة ودون خوف ونطلع ذواتنا على الحقيقة، للكشف عمّا كنا عليه فعلا والبحث عن خلاص"[١٠٥].

تسرد أفلام الواقعية الجديدة قصصًا تدور أحداثها في الوقت الحالي، وليس في الماضي البعيد. كما ركزت أيضًا على حياة الطبقة الدنيا بدلا من الطبقة الراقية: العمال، وليس الاحترافيين، الفقراء، وليس الأغنياء، الإنسان العادي، لا البطل الأسطوري. المشاكل والصراعات التي لأبطال الواقعية الجديدة مستمدة بشكل أقل من اضطراب سيكولوجي عنها من ظروف اجتماعية خارجية. معظم المخرجين الذين ارتبط اسمهم بالواقعية الجديدة الإيطالية كانوا يساريين، وكان هدفهم إحداث تغيير اجتماعي عبر إبداعهم لسينما جديدة منهمكة فيما هو قومي واجتماعي، سينما تستبدل إيطاليا النظيفة والمنمقة في الأفلام المصنوعة في ظل الفاشية بأفلام تعكس حقيقة الحياة الحديثة في إيطاليا.

في عصرنا ما بعد الحداثي، ننظر، بالطبع، بعين الشك والريبة للزعم بأن أي فيلم أو مجموعة أفلام يمكن أن تعكس الواقع. جميع الأفلام السينمائية هي تصورات، أو طرق مختلفة للتعبير عن العالم. وحتى في وسيط قائم على الموضوعية الظاهرية للصورة، فليس هناك ما هو مماثل للتسجيل المباشرة الموضوعي للواقع على الفيلم. وفقًا لما يذكره المخرج التشيكي "ألكسندر هاميد":

---

(١٠٥) بيير ليبروهون، "السينما الإيطالية"، ٩٨.

"تسجل الكاميرا فقط بالطريقة التي يختار بها الرجل (أو المرأة) خلفها توجيهها بها... حتى لو وضعنا الكاميرا أمام شريحة أو مقطع من الواقع الفعلي، عادة ما لا نتطفل عليه كثيرًا ولن نقوم حتى، على سبيل المثال، بنفخ ذرة غبار عنه، فإننا مع ذلك نقوم بترتيب وتنظيم: عن طريق اختيار الزاوية، التي قد تؤكد على شيء وتخفي آخر، أو، تحريف أي منظور مألوف باختيار عدسة تركز انتباهنا على وجه بمفرده أو شخص سيكشف عن المنظر بالكامل أو أناس آخرين، أو باختيار المرشح (الفلتر) والتعرض للضوء... الذي سيحدد ما إذا كانت درجة اللون لامعة أو مظلمة، خشنة أو ناعمة... لهذا، في الأفلام، يصبح من الممكن طرح الواقع ذاته تمامًا بحيث يخدم أيديولوجيا ديمقراطية أو اشتراكية أو شمولية، وجعله في كل حالة يبدو واقعيًا"(١٠٦).

على الرغم من إمكانية اتفاقنا على أنه ليست لأي حركة سينمائية وسيلة مباشرة لنقل "الواقع"، فإن الطرق العديدة التي انفصلت بها أفلام الواقعية الجديدة عن التقاليد والممارسات الخاصة بسينما "موسوليني" المسلية جعلت أفلامها تبدو أكثر واقعية، خاصة عند مقارنتها بالأفلام التي سبقت ظهورها. والطريقة الأكثر وضوحًا التي بدت بها أفلام الواقعية الجديدة مختلفة عن أسلافها أنها بدلا من أن تنفذ داخل استوديوهات "شينيشيتا" المجهزة جيدًا، صُوِّرت أفلامها في الأماكن الحقيقية. في البداية كان هذا بدافع الضرورة. في نهاية الحرب العالمية الثانية، تعرضت "شينيشيتا" للتدمير الشديد وتم استغلالها بشكل رئيسي لإيواء اللاجئين. ومن ثم، مضى "روسيلليني" وطاقمه إلى الشوارع لتصوير فيلم "المدينة المفتوحة"، وهو دراما مفعمة بالإثارة والتوتر عن مقاومة الثوار للاحتلال النازي. بعد النجاح الدولي الكبيرة لـ "المدينة المفتوحة"، سرعان ما اتضح أن التصوير في

---

(١٠٦) اقتباس من "مايا ديرين"، "إعادة صياغة أفكار عن الفن، والشكل والسينما" (نيويورك: مطبوعات أليكات، ١٩٤٦)، أعيد طبعها في "فيف إيه. كلارك وآخرون"، تحرير، "أسطورة مايا ديرين: سيرة تسجيلية وأعمال مختارة"، المجلد الأول، الجزء الثاني (نيويورك: أرشيف مختارات السينما، ١٩٨٨)، ٥٨٥.

الشوارع الإيطالية كان إضافة جمالية، أضفت هالة أو جوًا مميزًا من الأصالة على الروايات المصورة.

كانت هناك طريقة أخرى اختلفت فيها أفلام الواقعية الجديدة عن أسلافها وهي إضافة الصوت بعد التصوير(♦). بسبب صعوبة وتكلفة التصوير في المكان الحقيقي، فإن مخرجي الواقعية الجديدة الإيطاليين، بداية بـ "روسيلليني" في "المدينة المفتوحة"، صوروا أفلامهم بدون صوت، ثم قاموا بدبلجة الحوار وإضافة المؤثرات الصوتية لاحقًا. عن طريق التحرر من معدات الصوت المرهقة، أصبح للكاميرا حرية أكبر في الحركة، وهو ما أسهم في خلق التأثير الناتج عن أسر الأحداث مصادفة، بدون توقف أو انقطاع، بالكيفية التي تظهر بها صور الواقع في الأفلام الإخبارية والأفلام الوثائقية. "المدينة المفتوحة"، علاوة على ذلك، تم تصويره بميزانية منخفضة جدًا في وقت كان فيه الفيلم الخام نادرًا، وفي الغالب ذي جودة سيئة، وكان يتوجب شراؤه من السوق السوداء بكميات قليلة وعلى هيئة قطع صغيرة. هذه الظروف، بالإضافة إلى افتقار "روسيلليني" لمجاميع قوية يعول عليها، أعطت الفيلم مظهرًا خشنًا مُحَبّبًا (تكثر به الحبيبات)، يميل إلى اللون الرمادي، أجزائه متفاوتة الجودة، غير مصقول مما ساهم أيضًا في إكسابه جوًا مميزًا شبيهًا بالفيلم الوثائقي. وبعض أجزاء أو مقاطع "المدينة المفتوحة" لا تشبه الفيلم التسجيلي فحسب، بل هي بالفعل أجزاء أو مقاطع تسجيلية التقطت سرًا لحشود القوات الألمانية في الأيام الأخيرة من احتلالها. وقد أسهم المظهر التسجيلي شديد القوة لـ "المدينة المفتوحة" في تقوية التأثير الدرامي لقصة الفيلم لدرجة محاكاة المخرجين

(♦) Post-production sound المقصود به: إضافة الصوت لاحقًا، بعد التصوير، أي، في مرحلة ما قبل الإنتاج: تلك المرحلة الممتدة بين إنجاز التصوير الرئيسي ونسخة الفيلم النهائية. ومن الممكن أن نطلق عليه، إضافة الصوت أثناء مرحلة المونتاج – المترجم.

المستقبلين لأماكن تصويره، وإضافة التزامن الصوتي بعد التصوير، والمظهر المتقشف للفيلم، حتى عندما توفرت لهم إمكانيات تتيح تقديم ما هو أفضل. هذه السمات الأسلوبية أصبحت علامات أساسية للواقعية الجديدة الإيطالية.

ينبغي أن أشير أيضًا، مع ذلك – والآن يجيء الكلام المختلط والتناقضات – إلى أن الكثير من أفلام الواقعية الجديد، بما فيها "المدينة المفتوحة" ذاته، ليست ملتصقة أو لم تلتزم بالبساطة والتقشف المشابهة لجماليات الفيلم التسجيلي. ولا تم تصوير "المدينة المفتوحة" بالكامل في الأماكن الحقيقية. فالأماكن الداخلية تم تصويرها في ديكورات شيدت في مخزن مهجور. بالنسبة لمعظم اللقطات الداخلية هذه، استخدام "روسيلليني" إضاءة ثلاثية، وهو أسلوب ارتبط بالتيار التجاري السائد في صناعة الأفلام في هوليوود. أحيانًا، استخدام "روسيلليني" أيضًا تقنيات إضاءة مصطنعة وتعبيرية لإبراز الدراما في "المدينة المفتوحة"، كما، على سبيل المثال، في المشهد القوي الذي يشهد فيه القس، "دون بيترو"، تعذيب "مانفريدي". (انظر الصورة رقم ٢٨). في ثاني أفلام "روسيلليني" المؤثرة، "بايزا" (١٩٤٦) المنتمي للواقعية الجديدة، الذي جسد كذلك الأيام الأخيرة للاحتلال النازي ومجهودات المقاومة البطولية وفي كثير من الأحيان المأساوية في إيطاليا، نجد العديد من التسلسلات ذات إضاءة تقليدية تم تصويرها بشكل واضح في الاستوديو. لا يوجد في "إمبيرتو دي" أي مشهد على الإطلاق تم تصويره في الموقع الحقيقي. لكن على الرغم من الاستثناءات الحتمية، فإن أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية أصبحت، مع ذلك، مرتبطة بقوة بموقع التصوير الحقيقي، والفيلم الخام الأبيض والأسود ذي الجودة السيئة، والتزامن الصوتي بعد التصوير، واستخدام الكاميرا المتنقلة، وكل ما ساهم في صناعة أفلام تبدو أكثر شبهًا بالأفلام الإخبارية من الأفلام الروائية، ولذا فإنها تبدو واقعية بشدة.



صورة رقم ٢٨. إضاءة تعبيرية في "المدينة المفتوحة" أثناء المشهد الذي يشهد فيه القس، "جون بيترو"، تعذيب "مانفريدي". ("المدينة المفتوحة"، ١٩٤٧).

بعيدًا عن المظهر الذي تتبدى عليه، فإن أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية تبدو أيضًا أكثر واقعية من أفلام هوليوود أو الأفلام التي صنعت في ظل نظام "موسوليني" بسبب أنواع القصص التي تسردها. بدلا من سرد المآثر الخارقة والاستثنائية، تركز سيناريوهات الواقعية الجديدة على الأحداث العادية وحتى الشائعة في حياة الناس البسطاء من الطبقة العاملة. لأسباب ما، يؤثر تصوير حياة العمال الفقيرة أو الإضرابات فينا على نحو واقعي أكثر من تصوير حيوات الأثرياء الأكثر عزلة أو انغلاقًا. إن ميل قصص الواقعية الجديدة أيضًا إلى الانتهاء فجأة، من دون خاتمة أو إغلاق للدائرة، وإلى النهايات العائمة المعلقة والمشاكل غير المحلولة، يجعلها أيضًا أكثر شبهًا بالحياة وأقل شبهًا بالروايات. الممثلون الذين يمثلون الأدوار الرئيسية في

أفلام الواقعية الجديدة، علاوة على ذلك، في الغالب ممثلون هواة أو ممثلون مسرحيون تم اختيارهم لأنهم في أحيان كثيرة يبدون كالناس العاديين. ولهذا يتركون انطباعًا خارجيًا بكونهم حقيقيين، وليسوا نجومًا مبهرين "يمثلون" تجسيدهم لأناس حقيقيين.

الوصف الذي قدمته بأعلى لطريقة الواقعية الجديدة الإيطالية في السرد ربما يجعلنا نتوقف لنتأمل أسئلة مهمة: لماذا حظيت الواقعية الجديدة الإيطالية كحركة سينمائية بمثل هذا النجاح الدولي؟ ما هو بالضبط عامل الجذب في أفلام تدور حول الفقراء أو العامة الذين لا يحدث لهم شيئًا غير عادي والذين تركت مصائرهم دون حل في النهاية؟ لماذا يرغب أي شخص في مشاهدة مثل هذه الأفلام؟ للإجابة عن هذه الأسئلة، أريد أن أركز على فيلم "سارق الدراجة" لـ "فيتوريو دي سيكا"، وهو فيلم يلخص على نحو خاص ومميز المتعة والألم البالغين في جماليات الواقعية الجديدة الإيطالية.

جماليات الواقعية الجديدة الإيطالية: "سارق الدراجة"

ظهر فيلم "سارق الدراجة"[107]، المنفذ عام ١٩٤٨، في وقت كان فيه الاقتصاد الإيطالي يتحسن وأخذت حركة الواقعية الجديدة في التضاؤل والانحسار، لكن، رغم ذلك، وفقًا لاقتباس من "أندريه بازان": "الفيلم أعاد التأكيد مجددًا على جماليات الواقعية الجديدة بالكامل"[108]. يعتبر فيلم "سارق الدراجة"، أكثر من أي فيلم آخر من أفلام

---

(١٠٧) الاسم الإيطالي للفيلم هو "لادري دي بيشيكليت"، الذي يترجم بـ "سارقوا الدراجات"، لكن العنوان دائمًا في اللغة الإنجليزية هو "سارق الدراجة".

(١٠٨) أندريه بازان، "سارق الدراجة"، في "ما هي السينما؟" المجلد ٢، تحرير وترجمة: هوج جري (بيركلي: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٧١)، ٤٩.

تلك الفترة، مثالا على السمات المميزة للواقعية الجديدة الإيطالية. تدور أحداث الفيلم بعد نهاية الحرب العالمية الثانية مباشرة، مصورة الفقر واليأس في إيطاليا. تتفاقم البطالة والمقدار الزهيد من كوبونات الإعانة المخصصة من جانب الحكومة بالكاد يمكنه أن يعين على البقاء على قيد الحياة. يركز الفيلم على حياة ومحن "أنطونيو ريتشي"، عامل من العامة. والفيلم بالكامل، المصور بالأبيض والأسود الخشن، تم تصويره — الأماكن الداخلية والخارجية على السواء — في المواقع الحقيقية. تدور أغلب أحداث الفيلم على خلفية شوارع المدينة المزدحمة، أو المباني السكنية الخاصة بالفقراء. ليس هناك ممثل واحد محترف في الفيلم. الرجل الذي قام بدور "ريتشي" كان بالفعل عاملا في مصنع للصلب[١٠٩]. وفقًا لـ "أندريه بازان"، قدمت لـ "دي سيكا" ملايين الليرات ليقوم "كاري جرانت" بأداء دور البطولة في السيناريو المصور، لكنه رفض[١١٠]. زوجة "ريتشي" قامت به امرأة كانت تعمل صحفية في الحقيقة والولد الذي أسند إليه دور "برونو"، ابن "ريتشي"، اكتشفه "دي سيكا" يلعب في الشارع. اختاره "دي سيكا" لأنه افتتن بالخطوات القصيرة المهرولة له مقارنة بالخطوات الطويلة للممثل الذي يقوم بدور والده.

القصة التي يسردها الفيلم، أخذًا في الاعتبار النهاية الأليمة وغير الحاسمة، تتسم أيضًا بالطابع المميز للواقعية الجديدة. يبدأ الفيلم بما يبدو أنه يوم يحالف "ريتشي" فيه الحظ: بعد سنتين من البطالة، يعرض عليه أخيرًا عملا حكوميًا جيدًا يعلق فيه البوسترات في أنحاء المدينة. لكي يحظى بالوظيفة، يجب أن تكون عنده دراجة، وكان قد رهن دراجته مؤخرًا لإطعام عائلته المكونة من أربعة أفراد. عندما

(١٠٩) كما حدث دائمًا في الأفلام التي استعانت بالممثلين غير المهنيين، كان ينبغي دبلجة صوت "ريتشي" من جانب ممثل محترف لأن لهجة الرجل الذي يجسد دوره لم تكن لتفهم من جانب معظم الإيطاليين.

(١١٠) أندريه بازان، "ما هي السينما؟" المجلد ٢، ٥٦.

تعلم زوجته بورطته، ترهن فرش العائلة (الذي هو مهرها، والأشياء القليلة الباقية التي تمثل قيمة في البيت المجرد مما فيه) لاستعادة دراجة "ريتشي" المرهونة. ثم، بصورة مأساوية، في أول يوم عمل لـ "ريتشي"، يسرق أحد اللصوص دراجته. يتتبع بقية الفيلم بحث "ريكي" وابنه "برونو" في يأس عن الدراجة المسروقة. في نهاية يوم بحث طويل، مع الإحباط الفظيع الناجم عن مجهوداته الفاشلة لاستعادة دراجته، ويأسه من الاحتفاظ بعمله، يقوم "ريتشي" بمحاولة فاشلة خرقاء لسرقة دراجة لنفسه. يضبطه المالك متلبسًا، يصرخ طالبًا المساعدة، وسرعان ما يمسك حشد من الغاضبين بـ "ريتشي". على الرغم من أن هناك قدر من الارتياح عندما لا يتهمه المالك، فإن "ريتشي" يبقى في نهاية الفيلم من دون دراجة وبالتالي من دون عمل مرة أخرى.

على الرغم من سوداوية القصة، فإن الناس المحبين للأفلام مولعين بـ "سارق الدراجة". ويزعم الكثيرون أنه فيلمهم المفضل دائمًا. كلما أعيد عرض الفيلم، تمتلئ دور العرض. بالنسبة لـ "أندريه بازان"، الكثير من قوة "سارق الدراجة" تكمن في الطريقة الواعية التي أثار بها "دي سيكا" المغزى أو المقصد السياسي حيث أضحت المؤسسات الاجتماعية عديمة الجدوى للغاية لدرجة بات فيها الفقير مجبرًا على افتراس الفقير[(١١١)]. فالولد الذي يسرق دراجة "ريتشي"، يتضح أنه لا يعاني من الصرع فحسب، بل من البؤس والحرمان أيضًا حتى أكثر من "ريتشي". عندما يفتشان، "ريتشي" والشرطي، الشقة التي يعيش فيها اللص مع والدته، نجد الدليل على الفقر هائلا. يطلق "بازان" على فيلم "سارق الدراجة" أول فيلم شيوعي، ويبين بطريقة مقنعة أن كل حدث يبدو ظاهريًا أنه عرضي في الفيلم تم اختياره في الحقيقة بعناية ليضيف ذخيرة خفية حاذقة لمغزاه السياسي.

---

(١١١) أندريه بازان، "ما هي السينما؟" المجلد ٢، ٥١.

التيمات السيكولوجية

على الرغم من أن "سارق الدراجة" هو بوضوح فيلم ذو رسالة سياسية قوية ضمنية، وهي بحاجة لأن تفهم أو تستوعب ضمن السياق الصعب جدًا لمرحلة البقاء على قيد الحياة في إيطاليا ما بعد الحرب، فإن الفيلم له بعد سيكولوجي مدهش. فقد عرضت مشاكل "ريتشي" بحيث تبدو مشاكل داخلية إلى جانب كونها خارجية. من اللقطة الأولى في الفيلم، يبدو "ريتشي" منعزلا عن الرجال من حوله. وبينما يحتشد رفاقه العاطلين على السلالم المؤدية إلى مكتب البطالة آملين أن تنادى أسمائهم ضمن الحاصلين على عمل، يجلس "ريتشي" في الطرف الآخر من الشارع، كما لو أنه فقد الأمل على الإطلاق في أن يتوظف. نتيجة لذلك، نجده بعيدًا جدًا عن الحدث لدرجة أنه لا يسمع حتى عندما ينادى على اسمه. ويتوجب على أحد الأشخاص البحث عنه لإخباره بحظه السعيد.

عندما يعرض عليه العمل المرغوب، لكنه يعجز عن توفير الدراجة المطلوبة، يستجيب على نحو يائس، يردد: "اللعنة على اليوم الذي ولدت فيه. تراودني رغبة في القفز في النهر". رد فعل "ريتشي" السلبي الاستسلامي إزاء ورطته تم إبرازه بواسطة الطريقة المغايرة التي تستجيب بها زوجته، فهي تهم إلى التصرف بسرعة، تنزع الملاءات عن أسرة العائلة حتى يمكن لهما رهنها مقابل الدراجة. جرى إبراز سلبية "ريتشي" مرة ثانية عن طريق تناقض سلوكه مع سلوك ابنه. "برونو"، أثناء تنظيفه الدقيق للدراجة المستعادة حديثًا، يلاحظ انبعاجًا لم يكن بها من قبل ويصر في غضب أنه كان ينبغي على "ريتشي" أن يخبر محل الرهن عن الضرر. يظهر "برونو" بطرق عديدة طوال الفيلم كونه أكثر كفاءة من والده، فهو يحفظ الرقم المسلسل للدراجة عن ظهر قلب، ويتمتع بقدرات أو موهبة في الرياضيات يفتقر إليها والده، ولعدة مرات في الفيلم ينقذ الأمر باستدعائه لرجل الشرطة، كما أطلق سراح والده عندما أوقع "ريتشي" نفسه في ورطة

مع الحشد. وفي النهاية، برغم صغر عمره، يحافظ "برونو" على عمله في محطة بترين، وهو ما يجعله الفرد الوحيد في العائلة الذي يعمل.

على الرغم من أن "ريتشي" يظهر كضحية للحظ السيئ عندما تسرق دراجته (مجموعة من لصوص الدراجات يلاحظون دراجته المتروكة أثناء انهماكه في تعليق أحد البوسترات)، فإن "دي سيكا" يوحي في مشهد سابق بأن "ريتشي" غير حريص بشكل كافٍ على أثمن أو أعز ما يحتكم عليه. عندما يصاحب زوجته لرؤية الوسيطة الروحانية، يترك الدراجة كيفما اتفق عند الباب، يطلب من ولد صغير (دون أن يدفع له) أن يراقبها له. معظم المتفرجين الذين يشاهدون الفيلم لأول مرة يتوترون جدًا في هذه اللحظة، ويفترضون أن لا مبالاته ستتسبب في فقده للدراجة. علاوة على ذلك، تم تقديم "ريتشي" كشخص غير كفء بمجرد ممارسته للعمل. الرجل الذي يدرب "ريتشي" ينصحه بالتأكد من تسوية الكتل البارزة في البوستر لأن المفتش إذا رأى أي نتوء سيغرِّمه. بعد ذلك بقليل، نرى "ريتشي" يقوم بعمل فوضوي على نحو صارخ أثناء بسطه للنتوءات البارزة في البوستر (ومن سخرية القدر، ينفجر أحدها فاتحًا ثوب "ريتا هيوارث"). الأسوأ من هذا، أنه يمزق الجزء الثاني من البوستر أثناء محاذاته له على نحو متكامل مع النصف العلوي.

للوهلة الأولى فحسب قد يبدو أن تصوير أو وصف "دي سيكا" لـ "ريتشي" كشخص ضائع يضعف من رسالة الفيلم السياسية. وبوسعنا استنتاج أن كونه عاطلا خطؤه هو، وليس نتاجًا للممارسات الاقتصادية غير المنصفة في مجتمعه. لكن بمقدورنا أيضًا أن نقرأ عيوب شخصية "ريتشي" كرد فعل تجاه ظروفه. فبعد سنتين من البطالة ليس من المستغرب أن يكون قد فقد الأمل، وأصابه الإحباط، وفقد الحافز على النجاح والتفوق. قد نخمن أيضًا أن جزءًا من سلبية "ريتشي" الطفولية تقريبًا نتاجًا لكونه بلغ

سن الرشد في دولة فاشية أبوية تعامل مواطنيها كما لو أنهم لا يزالوا أطفالا. "برونـــو"، الذي بلغ في ظل إيطاليا المحررة، سيكون على قدر كبير من الثقة والإقدام بطريقة طبيعية وسوية. بداية بـــ "المدينة المفتوحة"، الذي ينتهي بمجموعة من الأطفال وهم يـــصفرون بأغنية التحرير بعد إعدام قس ثائر من جانب النازيين، نجد أن العديد من أفلام الواقعيـــة الجديدة تأمل في مستقبل أفضل يتحقق على أيدي شباب إيطاليا. على أية حال، حالـــة الضعف الإنسانية جدًا التي عليها "ريتشي" تجعل مأزقه كله أكثر تأثيرًا وإثارة للعواطف. فالضعيف دائمًا هو الأكثر تأثرًا بشكل خطير بتفكك النظام الاجتماعي.

عناصر هوليوود الكلاسيكية

برغم نقائص أو عيوب بطله وقتامة حبكته، فإن "سارق الدراجة"، من البداية إلى النهاية، فيلم قوي دراميًا وممتع بدرجة كبيرة وشيق تمامًا. ويرجع الفضل في هذا، بدرجة كبيرة، إلى التركيب الذي جمع فيه "دي سيكا" بين أسلوب ومحتوى الواقعية الجديـــدة وأسلوب ومحتوى كلاسيكيات السينما الهوليوودية. إن "سارق الدراجة" يشبه إلى حـــد كبير أفلام هوليوود في الأداة المستخدمة لجعل الحبكة متحركة: ما تفتقر إليه أو يـــنقص الشخصية الرئيسية. كما أشرت في الفصل الرابع، في معظم حبكات السينما الكلاسيكية تفتقر الشخصية الرئيسية إلى شيء ما حيوي، ويجب على الشخصية، البطل أو البطلـــة، التغلب على العقبات لتحقيقه أو الوصول إليه. وفقًا لـــ "ألفريد هيتشكوك"، هذا الهدف المرغوب (الذي يشير إليه على أنه "ماك جفين"[١١٢]) من الممكن أن يكـــون أي شـــيء،

---

(١١٢) مصطلح "ماك جفين" مستمد من حكاية عن جهاز لا وجود له للإيقـــاع بالأســـود في "الأراضـــي الجبليـــة الاسكتلندية"، حيث لا توجد أسود هناك. تبنى "هيتشكوك" المصطلح وأطلقه على أهداف غير مهمة في حبكـــة=

طالما يوفر هدفًا يُحدث أو يفجر بحثًا قويًا، حجة أو ذريعة لأحداث الحبكة. يستمد المتفرج متعته، في اعتقاد "هيتشكوك"، ليس من أهمية ما يجري البحث عنه، بل من مشاهدة عملية البحث.

يتيح لنا "دي سيكا" في "سارق الدراجة" متعة التماهي مع الشخصية، على غرار كلاسيكيات هوليوود، في بحثه لاستعادة شيء ما فقده، لكن الشيء المفقود في هذا الفيلم في حد ذاته ولذاته مهم إلى أقصى درجة، وليس مجرد أداة لتحريك الحبكة. على الرغم من أن الشرطي المسئول عن قضية "ريتشي" يصرف النظر عن الاهتمام بخسارة أو ضياع دراجته لكونها "مجرد دراجة فحسب"، فإن هذا التعليق يبدو شديد السخرية ضمن السياق الذي يرسخه الفيلم: احتياج "ريتشي" للدراجة ليتمكن من العمل وإطعام عائلته. يوحي "دي سيكا" بما هو أكثر مدعاة للخطر من البطالة والجوع بإطلاقه على الدراجة المفقودة الاسم التجاري "فيديز" الذي يعني في الإيطالية "الإيمان". فالبطالة لا تهدد "ريتشي" بالجوع المادي فحسب وإنما بيأس روحي فظيع. هذا اليأس جرى التلميح إليه، كما ذكرنا بأعلى، في التعليقات ذات الصبغة الانتحارية التي تلفظ بها "ريتشي" إلى زوجته عندما خشي من أنه لن يتمكن من الحصول على الوظيفة. بمجرد استرداد دراجته المرهونة، يتحرر "ريتشي" أيضًا. يصبح سعيدًا ومتفائلا، ومرحًا جنسيًا مع زوجته، وأخيرًا نموذجًا يفتخر به ابنه. ولذا فإن فقدان الدراجة يفوق بكثير ضياع السند المادي. فهو يعني أيضًا فقدان "ريتشي" لافتخاره بنفسه وضياع الأمل في حياة أفضل، وفقدان قدرته الجنسية، وأخيرًا انتفاء الدافع للبقاء على قيد الحياة. يبين الفيلم كيف أن الارتياح المادي شرط أساسي للراحة الروحية. وعليه فإن ضياع "الإيمان"

=أفلامه. انظر "دونالد سبوتو"، "الجانب المظلم لعبقري: حياة ألفريد هيتشكوك" (نيويورك: دي كابو للنشر، ١٩٩٣)، ١٤٥.

يعني حرفيًا ومجازيًا معًا فقدان "ريتشي" للـ "إيمان" – في شخصه وفي مستقبله. إن تكثيف جهود البحث عن الدراجة بدرجة عالية، ضاعف "دي سيكا" من اهتمام المتفرج ببحث "ريتشي" وعمق قلقه حوله نتيجته، جعل تجربة مشاهدة "سارق الدراجة" أكثر تشويقًا بكثير (و، نعم، ممتعة ترفيهيًا) من معظم أفلام هوليوود التقليدية.

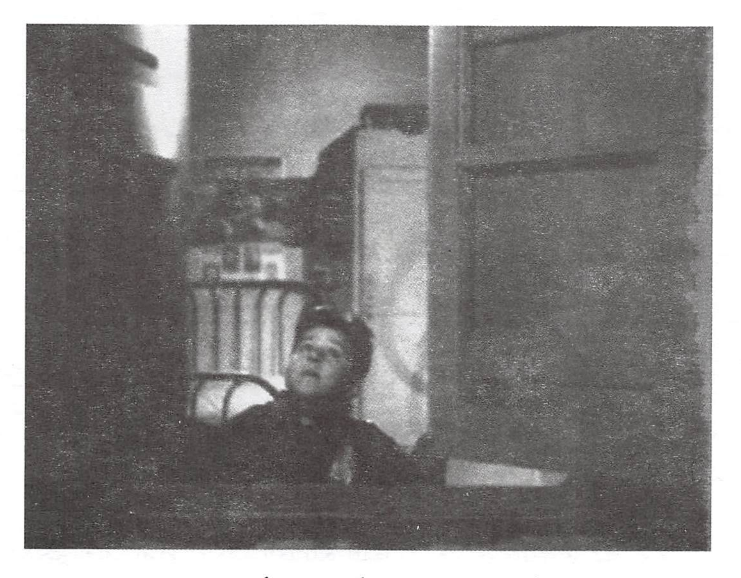
يزداد تورطنا العاطفي في الحدث إلى حد كبير لاستخدام سمة أخرى شائعة في الأفلام الكلاسيكية: المهلة. بغض النظر عن المهمة التي يضطر البطل إلى إنجازها، فإنه يجب إنجازها بسرعة – وإلا فلا. ولهذا، فإن صديق "ريتشي" في مقر الحزب السياسي يخبره بأن عليه أن يجد الدراجة فورًا لأن الدراجات المسروقة تفكك بسرعة وتباع على هيئة أجزاء. في وقت متأخر من الفيلم، عندما يتعاظم يأس "ريتشي" للغاية لدرجة أنه لا يستنكف عن طلب المساعدة من وسيطة روحانية، تتمتم الوسيطة الروحانية قائلة: "ستعثر عليها الآن أو لن تجدها على الإطلاق". بعبارة أخرى، لديه مهلة.

على الرغم من أن القصة التي تدور حول رجل ضعيف عادي وسلبي يفقد شيئًا يحتاج إليه على نحو يائس قد تبدو متجهمة وممقوتة على الدوام، إلا أن هذا لا يستقيم هنا، فالفيلم يبقى شيقًا للمشاهدة للطريقة التي يوازن بها سيناريو "سارق الدراجة" بين لحظات الأمل في أن الدراجة ستستعاد بسهولة ولحظات اليأس من أن البحث باء بالفاشل. عندما سرقت الدراجة في أول الأمر، تبدت لحظة أمل عندما ظهر رجل يقول: "لقد رأيته. ذهب من هذا الطريق". يقفز "ريتشي" في سيارة ويشرع سائقها المتعاون في ملاحقة الرجل المشار إليه. بعد مطاردة مثيرة، عندما تلحق السيارة بالرجل، يتضح أنه ليس السارق. يتفاقم يأس "ريتشي" لأنه أضاع وقتًا ثمينًا في مطاردة فاشلة. (في المشاهدات التالية من الفيلم، يتضح أن عصبة من اللصوص متورطين في سرقة دراجة "ريتشي". والرجل الذي من المفترض أنه مفيد، أحد أفرادها، ضلل "ريتشي" عن عمد).

في اليوم التالي يتوجه "ريتشي" إلى السوق باحثًا عن دراجته المفقودة، تمضي الكاميرا متعقبة صفًا تلو الآخر من الدراجات وأجزائها، ناقلة شعور "ريتشي" بعدم الجدوى لأنه يبحث عن إبرة في كومة من القش، ويأسه الجلي إذ لن يعثر عليها أبدًا. لكن فجأة يصبح إزاء رجل يطلي إطارًا من ماركة "فيديز". الأمل في أن تلك هي دراجة "ريتشي" اعتمد على أو دعمه رفض الرجل الكشف عن الرقم المسلسل للدراجة، كما لو أن لديه شيئًا ليخفيه. عندما يجبره الشرطي في النهاية أن يكشف عن الرقم المسلسل، يعود اليأس مجددًا لأن الرقم لا يطابق رقم دراجة "ريتشي". يستمر اليأس عندما يحول المطر المنهمر دون بحث "ريتشي" عن دراجته في سوق آخر، لكن يتجدد الأمل عندما، في ضربة حظ سعيدة غير عادية، يتعرف "ريتشي" على اللص (الذي رآه من قبل يسرق دراجته) وهو يتحدث إلى رجل عجوز. يفر السارق فوق الدراجة المسروقة (يأس)، لكن "ريتشي" و"برونو" يتبعان الرجل العجوز إلى الكنيسة، وقد عقدا العزم على إقناعه بإرشادهما إلى اللص (أمل). يتمكن الرجل من الهرب منهما (يأس)، لكن "ريتشي"، خلال مصادفة أخرى، يلتقي اللص مرة ثانية ويتبعه إلى منطقته السكنية (أمل). جرى استدعاء الشرطي لتفتيش بيت الولد (أمل)، لكن الشرطي لا يجد شيئًا (يأس). يتعرض "ريتشي" للتهديد من أم الولد لاتهامه ابنها كما تناله السخرية والتهديد الجسدي أيضًا من جانب جيران اللص (يأس). التناوب الانتقالي الدقيق بين الأمل واليأس يُبقي إلى الأبد على طزاجة أو جدة الفيلم ومتعة مشاهدته. على الرغم من أنني شاهدت الفيلم مرات عديدة، فإنني في كل مرة أشاهده يراودني الأمل – وفقًا للطريقة اللاواعية التي نتفاعل بها مع الأفلام – في أن "ريتشي" سيمسك باللص هذه المرة فورًا، أو أن هذه المرة سيكون رقم "فيديز" المسلسل الذي يتم دهانه صحيحًا، أو أن الشرطي سيعثر هذه المرة على الدراجة في حجرة اللص. شيء ما سيمضي على النحو الصحيح وسيسترد "ريتشي" دراجته.

يبتعد "سارق الدراجة" عن تيار السينما التقليدية في استخدامه للخام الخشن الأبيض والأسود، والتصوير في المواقع الحقيقية، والاستعانة بممثلين هواة – كل التقاليد

التي تعطي الفيلم الطبقة الخارجية أو المظهر المميز للواقعية التسجيلية. مع ذلك، فإن هذه المؤثرات الشديدة الواقعية تعمل بالفعل على زيادة متعة أخرى رئيسية نستمدها من الأفلام الكلاسيكية، وهي الإيهام بأننا لا نشاهد أفلامًا وإنما عالمًا واقعيًا، كما لو عبر نافذة مُشرعة. إن الواقع متبد على نحو ظاهر جدًا في "سارق الدراجة" لدرجة أنه بعد مشاهدة الفيلم، تبدو معظم الأفلام المنفذة داخل الاستوديو زائفة أو مختلقة مقارنة به. يعلق "دي سيكا" في مرح على وهم النافذة المشرعة على العالم الذي يخلقه في فيلمه وذلك في التسلسل الذي يستعد فيه "ريكي" و"برونو" للانطلاق إلى العمل في اليوم الأول من وظيفة "ريتشي" الجديدة. قبل مغادرتهما البيت مباشرة، يمضي "برونو" نحو الكاميرا ليغلق مصراعي النافذة. عندما يتحرك إلى الأمام، تتراجع الكاميرا إلى الخلف ثم إلى خارج النافذة لتكشف لنا أننا نرى بالفعل هذا المشهد الصباحي الحميم حرفيًا عبر نافذة مفتوحة. (انظر الصورة رقم ٢٩).



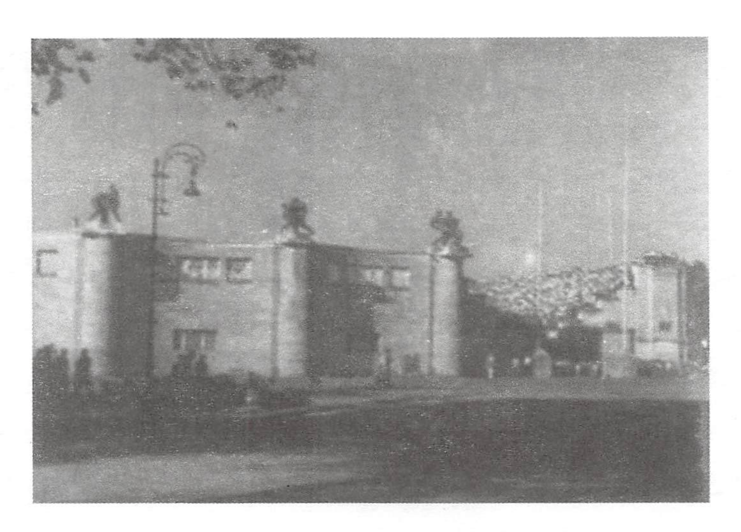
صورة ٢٩. تتحرك الكاميرا إلى الخلف لتكشف لنا أننا كنا نرى هذا المشهد الصباحي الحميم حرفيًا عبر نافذة مفتوحة. ("سارق الدراجة"، ١٩٤٨).

يلتصق "سارق الدراجة" أيضًا بتقاليد صناعة الأفلام الهوليوودية في اســتخدامه للمونتاج غير المرئي. أغلب اللقطات في "سارق الدراجة" مُمَنتجة بسلاسة عن طريــق القطع المتطابق ووسائل المونتاج التقليدية مثل لقطات وجهة النظر، واللقطــة واللقطــة العكسية، والتوليف المتقاطع. نتيجة لذلك، ينساب السرد بسلاسة شديدة لدرجــة أن الأحداث في الفيلم لا يبدو أنها تُسرد. يبدو أنها تحدث فقط. لكن التــدقيق المــتمعن في التسلسل الأخير من "سارق الدراجة"، مع ذلك، يوضح الآثار السيكولوجية والأخلاقية المعقدة التي حققها "دي سيكا" عن طريق التركيب البارع للصور الواقعية والأســلوب الكلاسيكي في المونتاج.

تحليل تسلسل: "ريتشي" يصبح سارق دراجة

يبدأ التسلسل على الفور بعد فقدان "ريتشي" لأمله الأخير، والأفضل، في استعادة دراجته المسروقة. فقد وجد اللص وواجهه، لكن هذا متأخر جدًا. فاللص تخلص بالفعل من الدراجة ولا يمكن لــ "ريتشي" أن يثبت أنه أخذها. ليس بوسعنا أن نستنتج فقط أن "ريتشي" فقد كل أمل في مقدرته على الاحتفاظ بوظيفته وبالتالي إيمانه وأمله في مستقبل أفضل، بل يمكننا أيضًا أن ندرك بالحدس ألمه الناجم عن كونه مذلولا وموضع ســخرية أمام ابنه الصغير، الذي لا بد أنه بات يخشى فقد الإيمان في قدرة الأب في الحصول على العدالة أو الإنصاف من العالم. إنها لحظة مؤلمة حقًا في الفيلم، يجبرنا "دي سيكا" علــى تأملها والتفكير فيها أثناء قطعاته العديدة للقطات طويلة على "ريتشي" و"برونو" وهمــا يمشيان محبطين ومهزومين في شوارع المدينة.

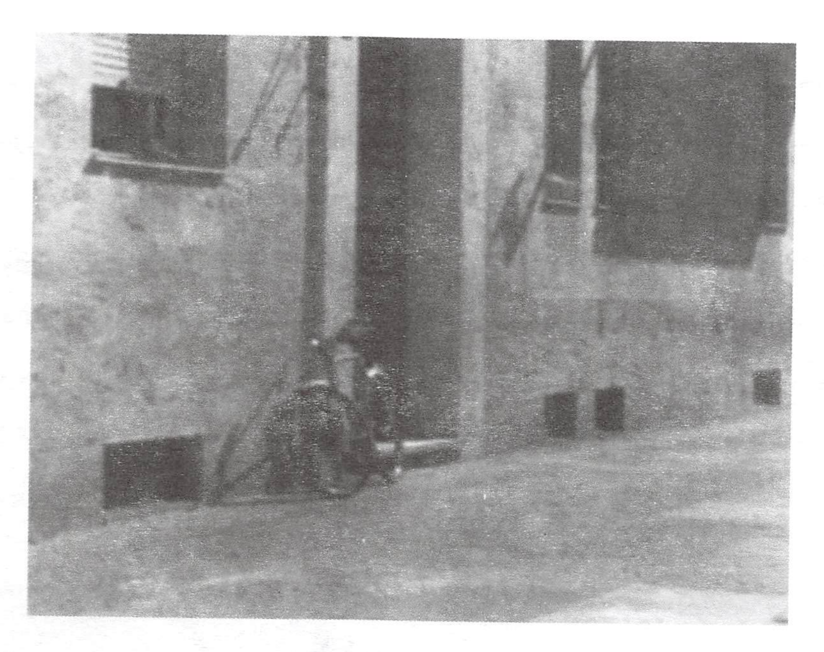
في اللقطة الأولى من التسلسل، يصل "ريتشي" و"برونو" إلى بقعة في البلدة بالقرب من استاد كرة قدم تقام فيه إحدى المباريات. ثمة أشخاص واقفون في صف ينصتون لنتائج المباراة. "برونو"، الذي يمشي متثاقلا خلف "ريتشي" بعد رحلة طويلة شاقة عبر البلدة، يجلس من فوره فوق حافة الرصيف ليستريح. ضوضاء الحشد القادمة من الاستاد ترتفع من شريط الصوت، مستدعية اللقطة الثانية، وهي لقطة قريبة متوسطة تظهر استجابة "ريتشي" لضوضاء الحشد. اللقطة الثالثة، من وجهة نظر "ريتشي"، لاستاد كرة القدم الضخم حيث تدور المباراة. تُعبِّر اللقطة عن شيء يفوق مصدر ضوضاء الحشد. الاستاد مصمم بأسلوب ضخم وفقًا للمعمار الفاشي. الجدران المزينة بتماثيل ضخمة لأبطال رياضيين عظماء بمثابة تذكرة قاسية لـ "ريتشي" وكل ما لا يمثله بالنسبة لابنه. (انظر الصورة رقم ٣٠). اللقطة الرابعة تعود إلى لقطة قريبة متوسطة لـ "ريتشي"، الذي يتجه تحديقه صوب "برونو". اللقطة الخامسة لقطة كاملة لـ "برونو" يجلس على حافة الرصيف، مرئيًا من وجهة نظر "ريتشي". يمسك "برونو" برأسه بين يديه، كما لو كان يعاني من عذاب عميق. اللقطة السادسة لقطة رد فعل لـ "ريتشي" إزاء ضخامة الضيق والحزن الذي يستشعره ابنه. يشيح بنظره بعيدًا، لكن تحديقه يستقر على شيء محزن بنفس القدر. اللقطة السابعة تكشف عن الشيء الذي يرنو إليه، أعداد وفيرة من الدراجات المركونة. (انظر الصورة رقم ٣١). برغم انتفاء الحوار، فإن رؤية هذه الدراجات من وجهة نظر "ريتشي" تسمح لنا أن "نسمع" حوارًا داخليًا غير منطوق. "انظر إلى كل هذه الدراجات. لو أمكنني أن أتحصّل على واحدة منها فقط... ". لكن أيًا كانت أفكار "ريتشي" اللصوصية في هذه اللحظة فقد تبددت بلمحه للشرطي الذي يطوف في الجوار. اللقطة الثامنة لقطة رد فعل لـ "ريتشي". يدير ظهره للإغراء. اللقطة التاسعة، ترابط مكاني وحركي، تكشف عن تقدم "ريتشي" صوب الكاميرا، لكن فجأة شيئًا آخر يأسر انتباهه. اللقطة العاشرة، من وجهة نظر "ريتشي"، نرى فيها دراجة بمفردها تبدو من دون صاحب مركونة بجوار أحد الأبواب في شارع مهجور. (انظر الصورة رقم ٣٢).



صورة رقم ٣٠. التماثيل الضخمة للأبطال الرياضيين العظماء على جدران الاستاد تــذكرة قاسية لــ "ريتشي" بكل ما لا يمثله لابنه. ("سارق الدراجة"، ١٩٤٨).



صورة رقم ٣١. توحي الصورة بحوار داخلي غير منطوق: "انظر إلى كل هذه الدراجات. لو أمكنني أن أتحصّل على واحدة منها فقط". ("سارق الدراجة"، ١٩٤٨).



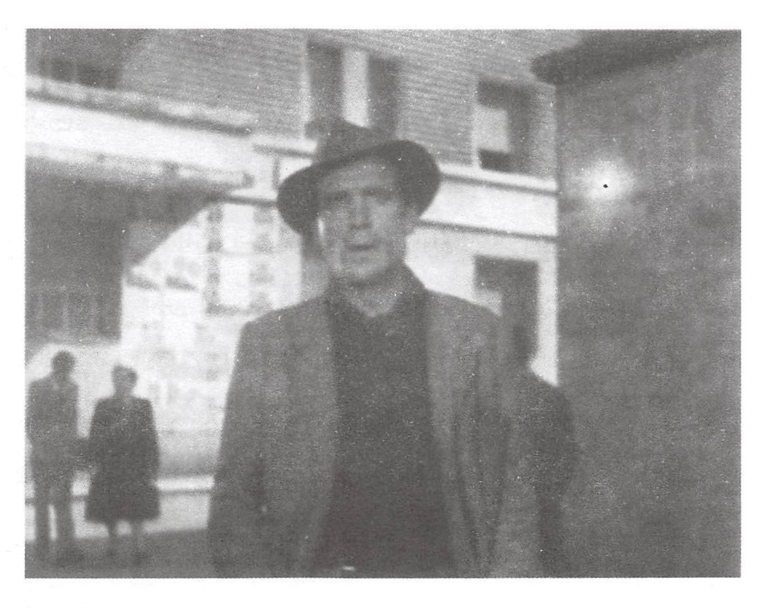
صورة رقم ٣٢. من وجهة نظر "ريتشي"، دراجة بمفردها من دون صاحب في شارع مهجور. ("سارق الدراجة"، ١٩٤٨).

في هذه اللقطة يطلعنا "دي سيكا" في لمح البصر على ما يدور بالضبط في ذهن "ريتشي". "لا أحد يراقب هذه الدراجة. يمكنني أخذها بسهولة وحل جميع مشاكلي". في اللقطة الحادية عشر، لقطة رد فعل، يبتعد "ريتشي" فجأة، ظهره إلى الكاميرا، كما لو أنه رفض الفكرة. (انظر الصورة رقم ٣٣). لكن في اللقطة الثانية عشر، يصبح "ريتشي" فجأة في مواجهة الكاميرا مرة ثانية ويحدق بعزم خارج الكاميرا، بطريقة مماثلة لما كان عليه في اللقطة السادسة. (انظر الصورة رقم ٣٤). التبدل المكاني والزماني الناتج عن القطع الخاطف يعكس بدقة التزعزع الأخلاقي عند "ريتشي"، "التحول" الداخلي الذي ينبغي أن يُقدم عليه كي يتأمل بجدية في فكرة كونه لصًا. اللقطة الثالثة عشر هي لقطة أخرى

من وجهة نظر "ريتشي" للدراجات التي رأيناها في اللقطة السابعة. إن وفرتها المثيرة للسخرية تبدو مقوية ومعززة لقرار "ريتشي" بأن يصبح سارق دراجة. في اللقطة الرابعة عشر يبدأ في المشي ثانية باتجاه الدراجة غير المصحوبة. في اللقطة الخامسة عشر، تطابق حركي واتجاهي لـ "ريتشي"، تتبع الكاميرا "ريتشي" بينما يغز السير في اتجاه المكان الذي رأى فيه الدراجة الوحيدة لأول مرة. في هذه اللقطة نتمكن من رؤية الدراجة الصغيرة في عمق الكادر، مركونة بجوار المدخل، لا تزال من دون صاحب. يبتعد "ريتشي" ثانية، كما لو أنه غيّر رأيه، لكنه لا يمكنه مقاومة مجرد إلقاء نظرة إضافية إلى الوراء. ثم تمضي الكاميرا برفقته بينما يعود وينضم إلى "برونو".



صورة رقم ٣٣. يستدير "ريتشي" فجأة بعيدًا عن الإغراء. ("سارق الدراجة"، ١٩٤٨).



صورة رقم ٣٤. تحول "ريتشي". ("سارق الدراجة"، ١٩٤٨).

في اللقطة الخامسة عشر نجد لقطة طويلة نسبيًا توضح بطريقة رائعة النقطة التي ذكرها "أندريه بازان" في مقالته المؤثرة "مزايا المونتاج وعيوبه". يحاول "بازان" هنا (وقد تطرقت إلى هذا بالفعل في الفصل الثالث) التدليل على أن هذه المواقف أو الحالات الفيلمية تحديدًا أقوى جماليًا لو أسرت في لقطة طويلة واحدة مقارنة بتجزأتها إلى عدد من اللقطات القصيرة أثناء المونتاج. يخلق المونتاج علاقات مكانية منفصلة أو متقاربة بين الأشياء المصور. عندما، على سبيل المثال، يظهر أحد الأشخاص وهو ينظر عن قصد وبتصميم إلى شيء ما في لقطة ثم نرى الشيء الذي ينظر أو تنظر إليه في اللقطة التالية، يتولد لدينا انطباع بأن المكان في اللقطة التالية مجاور، لكننا لا نعرف أبدًا على وجه اليقين مدى انفصال المكان في الواقع في

الصورتين. في التسلسل الذي نحلله، على سبيل المثال، هناك لقطات وجهة نظر متعددة للاستاد تبدو ملتقطة ظاهريًا حيث يقف "ريتشي". لكن لأننا لا نرى الاستاد و"ريتشي" في نفس الكادر أبدًا، أو ضمن حدود لقطة واحدة، فإننا على جهل تام بالعلاقات المكانية الحقيقية بينهما، أو، في الواقع، إن كان الاستاد بالفعل موجودًا في الجوار. فمن الممكن أن يكون وجوده وهم خيال محض خلقه المونتاج والمؤثرات الصوتية الآتية من خارج الكاميرا. وفي حين لا يقول "بازان" بأن المرء ليس عليه أبدًا أن يخلق علاقات مكانية زائفة عبر استخدام المونتاج، إلا أنه يؤمن فعلا أن ثمة مواقف درامية بعينها تتطلب لقطة طويلة كي تحافظ للمتفرج على الزمان والمكان الحقيقيين اللذين يدور فيهما الحدث.

حتى اللقطة الخامسة عشر، قام "دي سيكا" بتجزأة مكان الحدث، حطمه إلى أجزاء صغيرة – لقطات وجهة النظر، ولقطات رد الفعل، ولقطات متماسكة معًا عبر التطابق الحركي، وما إلى ذلك، تستمر فيها اللقطة من ثلاث إلى أربع ثواني. لكن في اللقطة الخامسة عشر، التي تستغرق ثمانية عشر ثانية، يحافظ "دي سيكا" على الوحدة الزمانية والمكانية للأحداث الخاصة بـ "ريتشي" عن طريق متابعته بالكاميرا. نشاهد حركته الأولى نحو الدراجة (إغرائه)، ثم نحو "برونو" (ضميره) في الزمان والمكان الحقيقيين، كما لو كنا نشاهد الحدث في الواقع الفعلي، أو في المسرح. وبتصويره لـ "ريتشي"، والدراجة، و"برونو" ضمن حدود اللقطة ذاتها، يجعلنا "دي سيكا" مدركين بوضوح شديد لصراع "ريتشي" الداخلي.

فضّل "بازان"، كما ناقشنا في الفصل الخامس، اللقطات الطويلة ذات التصوير في العمق لأنها تتيح لأعين المتفرجين التجول في أرجاء الصورة وتكوين معاني خاص بها. لا شيء يقيد انتباه المتفرج. في وقت سابق من التسلسل، عندما

شاهدنا الدراجة المتروكة من دون صاحب من وجهة نظر "ريتشي"، كانت أعيننا موجهة نحوها عبر استخدام اللقطة المقربة. مع ذلك، في اللقطة الخامسة عشر، تبدو الدراجة صغيرة في مؤخرة الكادر. كما في المثال الذي ذكرناه من "المواطن كين"، عندما يبدو الصبي "تشارلز كين" صغيرًا في الصورة أثناء توقيع والدته على الأوراق التي ستغيّر مجرى حياته، فإن الصورة الأكثر أهمية هي الشيء الأصغر المصور في عمق الكادر. في كلتا الحالتين نجد أن استخدام اللقطة الطويلة والتصوير في العمق يخلقان أثرًا مساويًا تقريبًا للتصريح الضمني في الأدب.

في نهاية اللقطة الخامسة عشر، يجلس "ريكي" على حافة الرصيف بجوار "برونو" ويرفع بصره. اللقطة السادسة عشر نرى فيها مشاهدته لاستاد كرة القدم. لا تزال المباراة مستمرة. هذه اللقطة تشحن الحدث بقدر معين من ضغط الوقت — مهلة أخرى. ربما سيكون النجاح حلفيًا لـ "ريتشي" بقدر أكبر لو سرق الدراجة قبل انتهاء المباراة وظهور أناس كثيرون من جميع الأنحاء. اللقطة السابعة عشر لقطة رد فعل، تعيدنا إلى نفس التكوين الذي في نهاية اللقطة الخامسة عشر، حيث يجلس "ريتشي" على حافة الرصيف إلى جوار "برونو". يضع "ريتشي" يديه على وجهه بطريقة مماثلة إلى حد كبير لـ "برونو" في وقت سابق، لكن هذه اللقطة تدل على الإغراء والصراع المعتملين داخل "ريتشي". هل سيتحرك، هل سيحاول سرقة تلك الدراجة؟ يراقبه "برونو" بعزم وحذر، كما لو كان يقرأ ما في ذهنه تقريبًا.

اللقطة الثامنة عشر قطع مفاجئ إلى لقطة قريبة مشوشة لراكبي دراجات يمرقون بسرعة مصدرين صوت أزيز من يمين الشاشة إلى يسارها. تتحرك الكاميرا على محورها إلى اليسار مع حركتهم حتى تظهر لنا أو تكشف عن "برونو" و"ريتشي" اللذين لا يزالا جالسين على حافة الرصيف. في هذه اللحظة، تتحرك

الكاميرا ببطء مقتربة أكثر من "ريتشي" و"برونو"، لتركز على رد فعلهما. التناقض بين الاثنين الساكنين البائسين والحركة النشيطة لراكبي الدراجات يزيد من إحساسنا بكل ما خسره "ريتشي" و"برونو". إنهما يتابعان حركة راكبي الدراجات بأعينهما إلى أن يعجز "ريتشي" عن التحمل. ينهض عن حافة الرصيف. حركته تكتمل في اللقطة التاسعة عشر (عبر تطابق حركي سلس). ينظر بعيدًا نحو الاستاد. اللقطة العشرون هي لقطة من زاوية مرتفعة للاستاد. الناس يتدفقون منه الآن. اللقطة الحادية والعشرون، تتبع فيها الكاميرا "ريتشي" بينما يعود إلى المكان الذي لاحظ فيه الدراجة غير المصحوبة أول مرة. لا تزال مركونة بجوار الباب. يستدير باتجاه "برونو".

في سلسلة اللقطات السابقة (اللقطات من ١ إلى ٢١) بالإضافة إلى اللقطات التالية (اللقطات من ٢٢ إلى ٢٨)، يبني "دي سيكا" الإثارة والتشويق عبر تقنية التأخير – تأخير النتيجة أو العواقب المترتبة على الحدث بحيث عندما تحدث تكون بالغة التأثير. هنا الطرق أو السبل المتبعة في التأخير محفزة وممتعة دراميًا لأنها تؤدي أيضًا إلى تعميق تماهي الجمهور مع "ريتشي" عن طريق السماح لنا بملاحظة كل تفصيلة من مشاعره المختلطة. المعالجة الصامتة للصور تخبرنا بأنه يرغب في سرقة الدراجة، لكنه لا يقوى على القيام بهذا أمام ابنه. في نفس الوقت، استعادة الكثير من الناس لدراجاتهم المركونة وانطلاقهم بها تجعل من رغبة "ريتشي" في الحصول على واحدة لنفسه غير محتملة تقريبًا. حركة خلع قبعته وتهذب شعره تنطق بالكثير والكثير حول ألم صراعه. اللقطة السابعة والعشرون، التي يبدو فيها "ريتشي" خارج الكاميرا باتجاه الدراجة المتروكة ثم يضع قبعته على رأسه ثانية، تشير إلى أنه

قد اتخذ قراره. في اللقطة الثامنة والعشرين، ينظر "برونو" إلى والده باهتمام تقريبًا، كما لو أنه يحدس مرة أخرى بما يفكر فيه "ريتشي".

اللقطة التاسعة والعشرون، لقطة طويلة أخرى تستغرق اثنتين وعشرين ثانية، "ريتشي" يُنهِض "برونو" عن حافة الرصيف، يعطيه مالا وينطق بأول جملة حوار بعد ما يزيد عن ثلاثين لقطة: "هاك. خذ الترام – انتظر في "مونت ساكرو". معتقدًا أنه قد تخلص من ابنه الذي يعتبر عائقًا، يستدير "ريتشي" ويتجه صوب الشيء الذي يغريه. لكن "برونو"، كالضمير اللصيق، يعصي والده، يتبع خطوات والده عن كثب. يصيح "ريتشي"، مغتاظًا، "سمعتني. اذهب". يبدو "برونو" هذه المرة، مترعجًا ومتحيرًا، يخرج من الكادر بينما تتبعه نظرات والده المحملقة. تتبع الكاميرا حركات "ريتشي" عندما ينعطف عند الناصية ويتجه نحو الدراجة المتروكة.

في هذه اللحظة تأتي أكثر اللحظات قوة في الفيلم بالنسبة لي. المشهد الثلاثون هو توليف متقاطع على "برونو" وهو يجري ليلحق بالترام، لكنه يفشل تمامًا في اللحاق به. يعرف الجمهور الآن شيئًا لا يعرفه "ريتشي". إنه لم يستخلص من "برونو" برغم كل شيء. هذه اللقطة قوية جدًا لأنها تضيف طبقة جديدة من الإثارة والتشويق لوضع مثير ومشوق بالفعل على نحو غير محتمل تقريبًا. طبقة الإثارة والتشويق الأولى تستدعي الأسئلة التالية: هل سيستسلم "ريتشي" لإغراء سرقة دراجة، و، لو فعل، هل سيتم الإمساك به؟ عدم لحاق "برونو" بالترام يعقد الإثارة لإضافته بعدًا آخر لها، بعدًا سكولوجيًا وأخلاقيًا. الآن نتساءل ما الذي سيحدث لو شاهد "برونو" والده يسرق، كيف سيتصرف؟

لا يمكنني أن أتحدث بلسان كل مشاهد لهذا الفيلم، لكن في محاولة لاكتشاف لماذا هذه اللحظة في الفيلم لها مثل هذا التأثير القوي عليّ، توصلت إلى هذه الصياغة: لقد وصل بي الأمر في مشاركتي لـ "ريتشي" في اغترابه ويأسه أنني أرغب في أن ينجح في سرقة الدراجة. أريد أن تتحسن حياته وتصير أفضل بغض النظر عن الثمن الأخلاقي. ليس هذا شديد الغرابة، فالعديد من الأفلام تشجع على التماهي المتجاوز أو الآثم، ومن ثم تغرينا بمناصرة شخص ما على الإفلات بجرمه من العقاب. لكن حضور "برونو" في مشهد إغواء "ريتشي" عامل معقد يُصَعِّبُ الأمر. معرفة أن "برونو" ربما يشاهد والده يسرق تضعني في حالة صراع. ولأنني متماهية أو متعاطفة جدًا مع "ريتشي" في هذه اللحظة، فإن "برونو" يؤدي دور أو يمثل ضميري أنا بالإضافة إلى ضميره هو. لكن – وهنا نقطة الخلاف الحقيقية – بقدر ما أتقزز من إمكانية رؤية "برونو" لوالده ينجح في أن يصير لصًا، في نفس الوقت، أكثر من أي وقت مضى، لا أرغب في أن يضبط وبالتالي يفشل مرة أخرى أمام ابنه.

نظرًا لما هو مذكور بأعلى في السياق السابق، فإن اللقطة الحادية والثلاثين – وهي توليف متقاطع نعود فيه إلى "ريتشي" المتربص الآن بالقرب من الدراجة – تخلق مشاعر مختلطة من الإثارة، والتشويق، والخشية تذكرني بأفضل اللحظات في أفلام "ألفريد هيتشكوك". يمشي "ريتشي" عرضًا مارًا بالباب المركونة الدراجة بجواره، وينظر في الداخل ليرى إن كان هناك شخص يراقبها. ثم يتلفت هنا وهناك، يركب الدراجة ويشرع في الانطلاق بعيدًا. بعد لحظة يخرج رجل من الباب يصيح بأعلى صوته: "لص. النجدة. لقد سرق دراجتي. لص. أوقفوه". في اللقطة الثانية والثلاثين نرى مجموعة من الرجال في الجوار يسمعون صياح الرجل فيأتون مسرعين.

اللقطة الثالثة والثلاثون لقطة عامة لمحاولة "ريتشي" الهرب بالدراجة، ومجموعة من الرجال يلاحقونه عن كثب. يظهر "ريتشي" من يمين الشاشة في اللقطة الرابعة والثلاثين، لم يفلح في الابتعاد مسافة تذكر عن مطارديه. يدرك أنه حوصر.

اللقطة الخامسة والثلاثون هي لقطة توليف متقاطع إلى لقطة مقربة متوسطة لـ "برونو". تحديقه القلق يوحي بأنه يشاهد محاولة والده الفاشلة في الهرب. اللقطتان السابعة والثامنة والثلاثون بالغتا التأثير عاطفيًا بصفة خاصة لأنهما من وجهة نظر "برونو": حل المتفرج محل، إن جاز التعبير، الابن أثناء مشاهدته مجموعة الرجال الغاضبين يتحلقون حول والده ويترلونه على الأرض. اللقطة التاسعة والثلاثون لقطة مقربة متوسطة لرد فعل "برونو" المذهول. تتوقف الكاميرا على وجهه المُبتلى حتى يعدو خارج الكادر باتجاه والده.

في اللقطات اللاحقة، يشهد "برونو" مرة ثانية والده يتعرض للسخرية والسباب، ويصفع على وجهه. في لقطة مؤثرة بصورة استثنائية، عندما يقود الرجال "ريتشي" بعيدًا، يعثر "برونو" على قبعة والده فيلتقطها وينظفها بدافع الواجب، كما لو أنه يحافظ على القليل من الكرامة الباقية لوالده. لا يحاول "برونو" إنقاذ كرامة والده فحسب، بل ينقذ "ريتشي" بشكل فعال من المقاضاة الجنائية أيضًا، فالرجل الذي سُرقت دراجته يتأثر بمنظر "برونو" الذي يعاني الضيق والألم لدرجة أنه يرفض توجيه تهم إلى "ريتشي". "لدى الرجل ما يكفي من المشاكل"، يقول مفسرًا. في التسلسل النهائي من الفيلم، عندما يتوجه "ريتشي" و"برونو" إلى البيت بعد فساد يومهما، ينقذ "برونو" والده مرة أخرى – عبر إشارة الإمساك بيده. (انظر الصورة رقم ٣٥).



صورة رقم ٣٥. ينقذ برونو والده مرة أخرى — عبر إشارة الإمساك بيده. ("سارق الدراجة"، ١٩٤٨).

جرى تأويل إشارة "برونو" بطرق عديدة. سوف يستبعد المتفرجون أنها عاطفية أو كونها دلالة على الإحساس بالتحرك العميق للمشاعر اعتمادًا على نوعية التجارب التي سببها لهم الفيلم. أميل للاتفاق مع قراءة "أندريه بازان" لإشارة "برونو" كعلامة على: "رد من جانب ابن على أب وقع في الخطيئة. سيحبه من الآن فصاعدًا كإنسان، بما له وما عليه. اليد التي تنزلق في يده ليست رمزًا للمغفرة أو الصفح ولا هي حركة أو تصرف طفولي يدل على العزاء. إنها بالأحرى إشارة على الجدية البالغة التي يمكن أن تسم أو تميز العلاقة بين أب وابنه في أي وقت: تلك التي تجعلهما متساويين"[١١٣].

---

(١١٣) أندريه بازان، "ما هي السينما؟" المجلد ٢، ٥٤.

هذا التضامن أو التماسك المؤثر بين الأب والابن ليس، كما زعم بعض النقـــاد، تنازلا أو إذعانًا لمشاعر الجمهور، وإنما جزء لا يتجزأ من تيمة مهمة تسري طوال الفيلم وجزء من رسالة الفيلم السياسية. يدرك "ريتشي" في وقت مبكر من الفـــيلم، عنـــدما خشى غرق "برونو"، أن ضياع الدراجة أمر تافه بالنسبة لخسارته المحتملة لابنه. ومع أن الفيلم يوضح أن ضياع الدراجة يهدد "ريتشي" بفقدانه لـــ "برونو" طوال الفيلم، إلا أن "ريتشي" انشغل بشدة في العثور على "فيديز" الخاصة به لدرجة أنه تجاهـــل بـــصورة خطرة احتياجات ابنه وحتى أمانه. وعندما يصبح "ريتشي" نفسه سارق دراجة، فإنـــه مهدد الآن ليس فقط بالفقدان المادي لابنه وإنما بفقده لإعجاب واحترام ابنه.

على الرغم من أن "دي سيكا" يقنعنا بأن الناس أكثر أهمية من الأشياء، وأن حب "برونو" لـــ "ريتشي"، على الرغم من كل ما حدث، هو نوع من الميزة أو النعمة، فإنه في نفس الوقت يوضح أن لا الناس ولا الحب آمنين في عالم ينتفي فيه الرخاء الاقتصادي. في صميم سمات الواقعية الجديدة عند "دي سيكا" و"سيزار زافاتيني"، شريكه في كتابـــة السيناريو، كان هناك وبقوة دافع أو حافز إصلاحي وإنساني، حيث كانا يأملان أنه عن طريق التصوير الأمين للحياة العادية المهددة فيها الروابط الإنسانية من جانـــب مجتمـــع مضطرب وظالم، يمكن أن يخلقا رابطًا بين الجمهور والشخصيات في الفيلم، بحيث يدرك هؤلاء الذين يشاهدون أفلامهما بوضح وحدة كيف أن المجتمع بحاجة للـــتغير والتبـــدل لتنجح حياة البشرية وتزدهر[١١٤]. اللقطة الأخيرة في الفيلم، لقطة ثابتة لــــ "ريتـــشي" و"برونو" يختفيان وسط الحشد، تصبح صرخة احتجاج مريرة. تترك لدينا انطباع بـــأن قصتهما ما هي إلا قصة حزينة وسط الكثير من قصص المعاناة في ظل النظام الاجتماعي المختل في إيطاليا ما بعد الحرب.

---

(١١٤) تذكر "بام كوك" هذه النقطة في قسمها عن الواقعية الجديدة الإيطالية في "كتاب السينما"، ٣٧.

٧ – نظرية سينما المؤلف والموجة الجديدة الفرنسية

فيلم "٤٠٠ ضربة" لـ "فرانسوا تروفو"

"٤٠٠ ضربة" أول فيلم روائي طويل سيري لـ "فرانسوا تروفو"، أخرجه عام ١٩٥٩ وهو في السابعة والعشرين من عمره. فضلا عن قيمته الجوهرية كبورتريه مؤثر ودقيق للفنان كشاب، فإن لـ "٤٠٠ ضربة" أهمية تاريخية بسبب نجاحه الفوري على المستوى التجاري، وكذلك النقدي الذي ساعد في تدشين حركة سينمائية قومية عرفت بـ "الموجة الجديدة الفرنسية". ازدهرت "الموجة الجديدة" لفترة قصيرة نسبيًا، بين عام ١٩٥٩ و١٩٦٣، عندما اتحدت عوامل تاريخية وتكنولوجية واقتصادية بعينها لتؤثر على نحو كبير في عدد من المخرجين الشباب الفرنسيين الذين بدءوا كنقاد ومنظرين ومؤرخين سينمائيين. باستثناء "تروفو"، كان معظم مخرجي "الموجة الجديدة" معروفين جيدًا "جان لوك جودار، وكلود شابرول، وجاك ريفيت، وإيريك رومير"، وكتبوا جميعًا مقالات مثيرة للجدل عن السينما في الخمسينيات للمطبوعة السينمائية "كراسات السينما"، التي أنشأها ورأس تحريرها "أندريه بازان". على الرغم من أن أسلوب ومحتوى الأفلام التي سيصنعونها اختلف في النهاية إلى حد كبير، فإن هناك تشابهًا بين مخرجي الموجة الجديدة والمخرجين السوفيت، في سنوات العشرينيات، في أن ابتكاراتهم السينمائية تأثرت بقوة بنظرياتهم عن السينما وطبيعة الوسيط السينمائي[١١٥].

---

(١١٥) يوحي مصطلح الموجة الجديدة اليوم بالسياسات المتحررة أو التقدمية، نظرًا لارتباط الموجة الجديدة الفرنسية بأفلام "جان لوك جودار" السياسية اليسارية بصفة خاصة. مع ذلك، فإن لقب "النوفيل فوج"، الذي يترجم بـ "الموجة الجديدة"، أطلق أصلا على جيل الشباب غير السياسيين في فرنسا في أواخر الخمسينيات الذين قورنت أساليب حياتهموقيمهم بالشباب المثالي المنهمك في السياسة في السنوات التي تلت الحرب مباشرة. انظر "كريستن تومبسن" و"ديفيد بوردويل"، "تاريخ السينما: مدخل" (نيويورك: ماك – جرو – هيل، ١٩٩٤)، ٥٢١.

نظرية الموجة الجديدة

كان الإلهام الرئيسي لمخرجي الموجة الجديدة الذين تحولوا من نقاد إلى مخرجين مستمدًا من كتابات الناقد السينمائي الفرنسي "ألكسندر أوسترك"، الذي نشر مقالا مؤثرًا عام ١٩٤٨ بعنوان "كاميرا – ستيلو" (كاميرا – قلم). قال "أوسترك" إن السينما كانت وسيلة ممكنة للتعبير بنفس الدقة والتعقيد اللذين للغة المكتوبة. وقال بإن السينما كانت لغة أيضًا: "شكل أو قالب يمكن فيه وعن طريقه أن يُعبِّر الفنان عن أفكاره، مهما كانت مجردة، أو يترجم هواجسه بالضبط مثلما يفعل في مقالة أو رواية معاصرة"(١١٦). متأثرون بـ "أوسترك"، اعتنق مخرجو الموجة الجديدة طريقة جديدة ثورية، كانت كذلك في حينها، لفهم وتفسير الأفلام. وشجعوا في كتاباتهم النقدية ما أطلق عليه "تروفو" (سياسة المؤلف)، التي أشار إليها الناقد السينمائي الأمريكي "أندرو ساريس" بـ "نظرية سينما المؤلف"(١١٧).

ثمة طرح أساسي عن نظرية سينما المؤلف كان من بنات أفكار "أوسترك" حيث، على الرغم من مكانة السينما كوسيط ترفيهي تجاري بالأساس، فإنها من الممكن أن تكون شكلا فنيًا وسائله أو أدواته التعبيرية بنفس القوة التي لوسائل أو أدوات التعبير في الأدب والشعر. لكي تطرح صناعة الأفلام كفن، مع ذلك، كان يجب أن يكون هناك فنان، ذو وعي مركزي وله رؤيته الخاصة المنقوشة أو المحفورة في العمل. كيف كان هذا ممكنًا في وسيط قائم بالأساس على التعاون، واتحاد مجهودات المنتجين، والمخرجين،

---

(١١٦) اقتباس من "جيمس موناكو"، "الموجة الجديدة: تروفو، جودار، شابرول، رومير، ريفيت" (نيويورك: مطبوعات جامعة أكسفورد، ١٩٧٦)، ٥.

(١١٧) سك "ساريس" أو صاغ هذا المصطلح في كتابه "السينما الأمريكية: مخرجون واتجاهات ١٩٢٩ – ١٩٦٨" (نيويورك: دتون، ١٩٦٩)، وصار مشهورًا، على الرغم من أن سياسة سينما المؤلف الفرنسية (التي سأشير إليها لاحقًا بنظرية سينما المؤلف) لم تكن، على نحو صريح، نظرية سينمائية منظمة.

وكتاب السيناريو، ومصممي الديكور، والمونتيرين، والمصورين، والممثلين، وآخـــرين؟ بالنسبة لمنظري الموجة الجديدة الفرنسية، كان مؤلف الفيلم هو المخرج.

بحكم العادة كان يعتقد أن "مؤلف" الفيلم هو السيناريست، مؤلف الـــسيناريو الذي يقوم عليه الفيلم. اختلف منظرو الموجة الجديدة الفرنسية وعارضوا هذا الطـــرح، فقد اعتقدوا أن السيناريو المكتوب لفيلم هو مخطط فحسب، مادة خام ليس لها معنى أو مغزى أو أهمية تكتسبها إلا عندما تتجسد الكلمات في شكل صور على الشاشة. وهذا وفقًا لرؤيتهم للأمر، نظرًا لأن المخرج هو المسئول عن الصور، والمُشرف على تـــصميم الديكورات، والتصوير السينمائي، والمونتاج، وأداءات الممثلين، وأيـــضًا، في حـــالات كثيرة، يعيد كتابة السيناريو أو النص. وبالتالي، وفقًا لنقاد الموجة الجديدة، فإن المخرج وليس كاتب السيناريو هو صاحب الرؤية الفنية المنقوشة أو المحفورة في الفيلم.

بعض المخرجين، بالتأكيد، تم استيعابهم ومعاملتهم كفنانين لفترة طويلة، لكـــن فقط في إطار السينما الفنية غير التجارية في أوروبا واليابان، فمخرجين مثل: "برجمـــان، بريسون، أوزو، مورناو"، تمتعوا بقدر كبير من الحرية الإبداعية في تنفيذ أعمالهم. لكـــن منظرو الموجة الجديدة الفرنسية اعتقدوا أنه حتى في أقصى العوالم السينمائية تجاريـــة — مصنع هوليوود السينمائي، حيث كان المخرجـــون يعملـــون وفقـــا لتعاقـــدات مـــع الاستوديوهات ومن ثم تنسب إليها الأعمال التي كانوا يخرجونهـــا — كانـــت أعمـــال مخرجين بعينهم موسومة أو مميزة دائمًا بموضـــوعات أو تيمـــات شخـــصية أو فرديـــة واهتمامات سيكولوجية، وممارسات أسلوبية خاصة بالمخرج. وقد اختـــصوا بالمـــدح والإطراء هؤلاء المخرجين أمثال "ألفريد هيتشكوك، وهاورد هوكس، وجـــون فـــورد، وأروسون ويلز"، وأطلقوا عليهم مؤلفين أو من أصحاب سينما المؤلف، فنانين سينمائيين من الطراز الراقي.

فرّق أنصار الموجة الجديدة الفرنسية بين أصحاب "سينما المؤلف" وبين "metteurs en scène"، المخرجون الذين اقتبسوا أعمال الآخرين بإخلاص وأمانة و لم ينقشوا شخصياتهم أو أساليبهم الفردية على أفلامهم. في هجوم "تروفو" الشهير على السينما الفرنسية الكلاسيكية، مقالة بعنوان "نزعة معينة للسينما الفرنسية"، انتقد بصفة خاصة فريق الكتابة المكون من "جان أورينتش" و"بيير بوست" لكونهما أديبين فحسب ولذا يستخفان أو يستهينان بالقدرة الفريدة للغة السينمائية على نحو يتسم بالازدراء. ومدح مخرجون فرنسيون مثل "جان رينوار، روبير بريسون، جان كوكتو، آبيل جانس، ماكس أوفلس" (الذي كان قد هاجر من ألمانيا إلى فرنسا)، لصنعهم أفلامًا مبتكرة بصريًا وفقًا لأساليبهم المختلفة المميزة، ولإبداعهم الخاص لقصص أفلامهم[١١٨]. هؤلاء المخرجون كانوا مؤلفين حقيقيين.

مزايا وقيود نظرية سينما المؤلف

احتضن الجمهور والعديد من النقاد الأكاديميين نظرية سينما المؤلف لسبب بسيط وهو أن هذه الطريقة لفهم وتصنيف الأفلام كانت ولا تزال شيقة جدًا. الجمهور العام والمتخصصين في السينما على حد سواء لديهم مشاعر قوية إزاء مخرجين بعينهم مفضلين ويواصلون التفكير في السبب الذي يجعل من أعمال مخرج بعينه ذاتية الأسلوب ومميزة. هذا الكتاب في حد ذاته دليلا على الشعبية والتأثير المستمرين لنظرية سينما المؤلف في الأوساط الجامعية، لأن فصوله منظمة لتبرز أو تلقي الضوء على الابتكارات الأسلوبية التي للمخرجين الذاتيين. مع ذلك، فإن النقد الخاص بسينما المؤلف تعرض للهجوم في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من جانب النقاد الأكاديميين الذين أشاروا إلى

(١١٨) فرانسوا تروفو، "ميل معين للسينما الفرنسية"، في "أفلام ومناهج"، تحرير: بيل نيكولز (بيركلي: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٦)، ٢٢٤ – ٢٣٧.

قيوده. فمنظرو سينما المؤلف، كما زعموا، أعادوا ببساطة إحياء التقليد الرومانسي في القرن التاسع عشر لرؤية الفنان كعبقري مبدع يقف بمعزل عن المجتمع ويثري العالم برؤيته الفريدة التحررية في الغالب(١١٩).

هذا المفهوم الرومانسي للفنان جرى انتقاده من وجهات نظر متعددة. فكرة المؤلف كعبقري مثالي تفترض أن الفنان هو ذات متكاملة، ينقش عن عمد وإدراك معنى عميقًا في عمله أو عملها. هذه الرؤية نُظِرَ إليها كسذاجة مستحيلة من جانب النقاد التحليليين، الذين استوعبوا الفنان وفهموه ليس فقط كمنتج مدرك وواعي للرسائل، بل كشخص عرضة لرغبات أو دوافع غير واعية أيضًا. على الرغم من أن الفنان قد يقصد إيصال رسالة أو موضوع معين، فإن الناقد التحليلي يمكن أن يقرأ ما تحت سطح النص ليكشف عن موضوعات واهتمامات أخرى قد يكون الفنان غير مدرك لها كلية. من الشيق، في هذا الشأن، أن "ألفريد هيتشكوك" لم يكن مدركًا أو واعيًا باهتماماته المفرطة بالذنب والتلصص في أفلامه إلى حد كبير، إلا بعدما واجهه بها منظري سينما المؤلف الفرنسيين.

كان المفهوم الرومانسي للفنان قد تعرض أيضًا للنقد والتشريح من جانب النقاد الاجتماعيين. الزعم بأن الفنان عبقرية فردية، كما حاولوا البرهنة، أخفق في يأخذ بعين الاعتبار تأثير المجتمع على عمل الفنان. على الرغم من إنكار القليلين للدور الذي تلعبه إرادة وموهبة الفنان في إبداع العمل الفني، فإنه حقيقي أيضًا أن منتجات الفنان مقيدة أو محكومة بالقوى التاريخية والاجتماعية التي تمارس دورها على الفنان أو الفنانة أيضًا. كما كتب "أندريه بازان" معالجًا أو مصححًا

(١١٩) من أجل معالجة أو تناول شامل للفوائد والانتقادات الخاصة بنظرية سينما المؤلف، انظر "نظريات التأليف" تحرير: جون كوجهي، (لندن: روتليدج وكيجان بول، ١٩٨١). و من أجل ملخص موجز للقضايا، انظر مقدمة "كوجهي"، ٩ – ١٦، و"إدوارد بسكومب"، "أفكار عن التأليف"، ٢٢ – ٣٤.

تجاوزات نظرية سينما المؤلف: "ما هو فردي أو مستقل يسمو فوق المجتمع، لكن المجتمع هو أيضًا وقبل كل شيء داخله"[١٢٠]. وطالبت نظريات جديدة بتحديد المخرجين ووضعهم ضمن سياقهم التاريخي والاجتماعي.

أقوى المنتقدون لنظرية سينما المؤلف كانوا النقاد الأكاديميين المتأثرين بـ "ماركس" و"فرويد" الذين كانت هذه الطريقة في دراسة السينما ببساطة غير مقبولة ولا يعتد بها. ولم يكن هؤلاء النقاد مهتمين بدراسة السينما كفن وبتفسير أو تأويل رسالة الفنان. كانوا مهتمين بفهم المعالجة التي كانت فيها الأيديولوجية الثقافية، سواء قيم استهلاكية رأسمالية أو أفكار بطريركية عن النوع السينمائي، يعاد إنتاجها أو تقديمها والمحافظة عليها عبر وسائل الإعلام. وليس هناك ما يثير الدهشة في أن هؤلاء النقاد لم يهتموا أو يشغلوا أنفسهم بما يجعل المخرج مستقلا ومتفردًا. أرادوا أن يعرفوا الكيفية التي عولجت بها الأيديولوجية في أعمال المخرجين في ظل الطريقة التي تكرس للمحافظ أو الإبقاء على الوضع الراهن، وكيفية الإبقاء أو المحافظة على مراكز السلطة في المجتمع من جانب أعمال عكست عالمًا بدت فيه تلك السلطة طبيعية وبالتالي مبررة[١٢١]. النقاد المناصرون للمرأة، على سبيل المثال، اعتقدوا أن الأفلام ساعدت في الحفاظ على أو تكريس سلطة المجتمع القبلي أو الذكوري، السيطرة "الطبيعية" للرجال على النساء. وفقًا لوجهة نظر مناصري المرأة، ليس مهمًا إلى حد كبير من يخرج الفيلم، ففي كل فيلم توجد بانتظام نفس النماذج السائدة عن النساء — تظهر النساء إما كعذارى أو عاهرات،

---

(١٢٠) اقتباس من "جون كوجهي"، تحرير، "نظريات التأليف"، ٢٠٨ – ٢١٣.

(١٢١) من أجل مناقشة كيفية تدعيم وتعزيز وسائل الإعلام للأيديولوجية الثقافية انظر "لويس ألتوسير"، "الأيديولوجية وأجهزة الدولة الأيديولوجية"، في "لينين والفلسفة ومقالات أخرى"، ترجمة: "بن بروستر" (نيويورك: مطبوعات مانثلي ريفيو، ١٩٧٠)، ١٢٧ – ١٢٩.

أو شقراء غبية، أو امرأة ذكية متحررة ينتهي الأمر بها بطريقة ما إلى معاقبتها في حبكة الفيلم – أنماط شائعة تقوي وتعزز من وضع النساء الاجتماعي كخاضعات(١٢٢).

ومع ذلك، تحدت مقالة "رولان بارت" المؤثرة "موت المؤلف" نظرية سينما المؤلف من زاوية أخرى، بإعلانها موت المؤلف ومولد القارئ. حالما تصير الكلمة على الصفحة (وبالتبعية، ما أن تكون الصورة على الشاشة)، يزعم "بارت"، يتوارى المؤلف خلف النص. ولا يتحدد المعنى وفقًا لقصد المؤلف، بل بواسطة ذهن القارئ أو متلقي النص. إنه النص بالنسبة لـ "بارت"، إذن، الذي يتحدث، وليس المؤلف. المؤلف، من هذا المنظور، هو متخيل يتم تكوينه أو تشكيله عن طريق القارئ من الآثار الموجودة في النص. كان "بارت" مهتمًا إلى حد بعيد بأدب المؤلف من اهتمامه بمؤلف الأدب(١٢٣).

برغم هذه الانتقادات لنظرية سينما المؤلف، فإنها مع ذلك لم تكن مؤثرة بدرجة كبيرة على رسوخها في الدراسات السينمائية على مستوى الكليات والجامعات. ولأنها أرست السينما كشكل فني والمخرجين السينمائيين كفنانين، فإن الطريقة التي نهجتها سينما المؤلف في هذا الصدد رسخت السينما كهدف جاد للدراسة. وبانتظام باتت الكليات تنظم مناهجًا دراسية تتناول أعمال مخرج بمفرده. علاوة على ذلك، تأكيد نظرية سينما المؤلف على الأسلوب المستقل للمخرج واهتماماته أو اهتماماتها الموضوعية كان عاملا مساعدًا في تشجيع التحليلات المنهجية العميقة والمدققة للأفلام، في مقابل الأشكال الصارمة الانطباعية للنقد التي كانت معيارًا أو نموذجًا فيما مضى. وللكشف بالضبط عما هو فردي مستقل فيما يتعلق بأسلوب مخرج معين، بدأ النقاد في تفحص

---

(١٢٢) أناقش نظرية سينما مناصرة المرأة بتفصيل أكبر بكثير، آخذة في الاعتبار الجوانب المرتبطة بالأسلوب بالإضافة إلى المحتوى، في الفصل الثاني عشر.

(١٢٣) مقالة "رولان بارت": "موت المؤلف" تم تضمينها في كتاب: "نظريات التأليف"، تحرير: "كوجهي"، ٢٠٨ – ٢١٣.

الأفلام بدقة، كادر كادر، لقطة لقطة، على طاولات المونتاج، لفترة طويلة قبل أن تجعل تكنولوجيا الفيديو هذا النوع من الدراسة أكثر إمكانية وسهولة. وبات تسلسل الفيلم يحظى بنفس نوعية الاهتمام الدقيق الذي لبيت شعري في قصيدة أو فقرة في رواية. أخيرًا، تظل نظرية سينما المؤلف طريقة مهمة نقديًا لتناول السينما وفهما حتى لو كان هذا فقط لقيودها أو نقاط ضعفها التي تثير بالفعل العديد من الأسئلة النقدية المهمة والممتعة، وفتحها أو شقها لمسارات ودروب جديدة لدراسة السينما.

نظرية الموجة الجديدة تطبيقيًا

نجح منظرو الموجة الجديدة في النهاية في أن يصيروا مخرجين لعدة أسباب. أولا، نظرًا لأن الأمر لم يكن كما هو عليه الحال في أمريكا، حيث كانت صناعة السينما تقريبًا خاضعة تمامًا لهمينة هوليوود، بينما في فرنسا كانت هناك سوابق مشجعة بالنسبة للإنتاج السينمائي المستقل. كان "رينوار"، على سبيل المثال، قد نجح بقدر كافي في تكوين شركة إنتاج خاصة به في أواخر الثلاثينيات. جاءت نقطة التحول بالنسبة للموجة الجديدة عندما حقق فيلم المخرج "روجر فاديم"، "وخلق الله المرأة"، وهو إنتاج مستقل، نجاحًا دوليًا كبيرًا في عام ١٩٥٧. أعطى نجاح "فاديم" الأمل في أن صناعة الأفلام خارج نظام الاستوديو الراسخ في فرنسا من الممكن أن تكون ناجحة تجاريًا. كان في هذا السياق أن حما "تروفو"، موزع سينمائي معروف انتقد "تروفو" أفلامه بقسوة، اقترح عليه اقتراحًا، قائلا له، في الواقع: "طالما إنك على هذا القدر الكبير من المعرفة والدراية، فلماذا لا تخرج فيلمًا؟" وأعطاه دفعة مقدمة حوالي مائة ألف فرانك. بهذا المال، إلى جانب إعانات حكومية[١٢٤] ومساندة مالية من الأصدقاء، صنع "تروفو" فيلمه "٤٠٠

(١٢٤) في عام ١٩٥٣ بدأت الحكومة الفرنسية في تدعيم الأفلام القصيرة ذات الجودة العالية وفي عام ١٩٥٩، السنة التي صنع فيها فيلم "٤٠٠ ضربة"، كان نظام الدفعة المسبقة قد صدر مما ساعد على تمويل أفلام روائية طويلة على

ضربة". في عام ١٩٥٨، مُنِعَ "تروفو" من حضور مهرجان "كان" السينمائي لإدانته العنيفة للمهرجانات وموقفه العنيد تجاه معظم الأفلام المعروضة فيها. في السنة التالية مباشرة كان "٤٠٠ ضربة" الممثل الرسمي لفرنسا في "كان" وفاز "تروفو" بجائزة أفضل مخرج. يوضح "٤٠٠ ضربة"، الذي هو جديد ومؤثر اليوم كما كان عليه عندما ظهر أول مرة عام ١٩٥٩، بشكل رائع ما كان جديدًا بشأن الموجة الجديدة الفرنسية.

في "٤٠٠ ضربة"، المخلص لروح مفهوم "ألكسندر أوسترك" عن الكاميرا القلم، يخلق "تروفو" لغة سينمائية تترجم التفاصيل الدقيقة للمشاعر والأفكار في فيلم، ويبين بذلك أن السينما يمكن أن تكون على نفس القدر الانفعالي والفكري المثير للعواطف والذكريات والمعقد الذي للعمل الأدبي. الفيلم ذاته ليس اقتباسًا أدبيًا. كتب "تروفو" القصة بنفسه وأعدها للشاشة، بالتعاون مع "مرسيل موسى"، الذي ساعد في إبداع الحوار. وكانت قصة الفيلم سيرة ذاتية على نحو واضح، مبنية على تجارب طفولة "تروفو" نفسه. لم تكن جميع أفلام الموجة الجديدة، ولا كل أفلام "تروفو"، سيرية. حتى أن العديد منها كانت قائمة على أعمال أدبية. كانت معظم أفلام الموجة الجديدة شخصية أو ذاتية، مع ذلك، حيث عمل المخرجون عادة على سيناريوهاتهم، وعكست الأفلام أساليبهم الشخصية واهتماماتهم الموضوعية.

مصطلح "٤٠٠ ضربة" الذي استمد الفيلم عنوانه منه مصطلح فرنسي " **faire les quater cents coups**" يعني "انفجر غاضبًا". على الرغم من أن "٤٠٠ ضربة" يدور بالتأكيد حول طفل ينفجر غاضبًا – يتمرد على السلطة بالتغيب من المدرسة والسرقة – إلا أن العنوان له معنى مزدوج. إنه لا يشير فقط إلى مآثر متمرد مراهق انفجر غاضبًا، بل يلمِّحُ أيضًا إلى الضربات الموزعة أو التي يتلقها الطفل من والديه المهملين المتبلدين

أساس سيناريوهات ذات مستقبل مُبشر وواعد. "كريستن تومبسن وديفيد بوردويل"، "تاريخ السينما: مدخل". ٥٢١.

والمدرسة الخانقة المستبدة وسلطات الدولة – أنواع الصدمات الموجهة لنفسية صغير من الممكن أن تتسبب في أن يصبح الطفل مغتربًا وينفجر غاضبًا. وهذا موضوع عرف عنه "تروفو" الكثير جدًا.

تكشف صورة سيرية صغيرة إلى مدى كان فيلم "٤٠٠ ضربة" مبنيًا على حياة "تروفو"[١٢٥]. كان "تروفو" ابنًا غير شرعي، مولود في باريس عام ١٩٣٢، لأم في السابعة عشر من عمرها، لم تكن مهتمة كثيرًا بتربية طفل. أولا، تركته إلى مرضعة، ولاحقًا، إلى والدتها. عاد للعيش مع والدته عندما كان في الثامنة، بعد أن ماتت جدته. في تلك الأثناء، تزوجت والدته من "رولان تروفو"، مهندس معماري لم يكن هو الأب البيولوجي لـ "تروفو" لكن أعطاه اسمه. (لم يقابل تروفو والده الحقيقي أبدًا، الذي اتضح فيما بعد أنه طبيب أسنان يهودي) وجد "تروفو" الطفل غير المرغوب فيه، المهمل من جانب والديه، ملاذه في القراءة والسينما.

تشبه قصة حياة "أنطوان دوانيل"، بطل فيلم "٤٠٠ ضربة" (قام بالدور "جان بيير لود" شبيه "تروفو")، قصة حياة "تروفو". فهو أيضًا ابن غير شرعي ووالداه يجدونه عبئًا. بالضبط مثلما كان الأمر عليه مع الطفل "تروفو"، يتهرب "أنطوان" من المدرسة مع أفضل صديق له (يدعى "رينيه" في الفيلم وقام به "باتريك أوفاي")، يتسلل إلى السينما ويرتكب سرقات تافهة. وتصادف أن عمل، "روبرت لاشيناي"، "رينيه" الحقيقي، مع "تروفو" كمساعد في "٤٠٠ ضربة".

هرب "تروفو" من البيت وهو في الحادية عشر من عمره بعدما جاءت الأعذار الغريبة بالتغيب عن المدرسة بنتيجة عكسية. فقد ادعى أنه لم يتواجد في المدرسة لأن والده (بالتبني) أخذه الألمان، وهو أمر حدث لعمه في الحقيقة قبل ذلك بأسبوع. وقد

---

(١٢٥) إنني مدينة لسيرة "آنيت إينسدورف" عن "فرانسوا تروفو" (كامبريدج: مطبوعات جامعة كامبريدج، ١٩٩٤) من أجل التفاصيل الخاصة بحياة "تروفو". انظر بصفة خاصة الفصل السادس، ١٧٣ – ١٧٧.

اكتشف أمره عندما حضر والده إلى المدرسة لأخذه في ذلك اليوم. (في الفيلم، يجعل "تروفو" من الكذبة مشينة إلى حد بعيد بجعل "أنطوان" يدعي أنه لم يكن في المدرسة لأن والدته توفيت). على الرغم من أن والده عثر عليه وأعاده إلى المدرسة، فإن "تروفو" كان مضطهدًا جدًا من جانب المسئولين في المدرسة، الذين بدوا أنهم يراقبون كل حركة من حركاته، لدرجة أنه هرب ثانية، واعتاش على سلسلة من الوظائف المتنوعة والسرقات الصغيرة، بما في ذلك سرقة آلة كاتبة. أثناء هذه الفترة في حياته أسس "تروفو" ناديًا للسينما والتقى "أندريه بازان"، الذي كان يدير ناديًا منافسًا للسينما. على الرغم من "أنطوان دوانيل" يتسرب من المدرسة لمشاهدة الأفلام، فإن اهتمام "تروفو" المتنظم والواسع الاطلاع على السينما في ذلك العمر لم ينعكس في فيلم "٤٠٠ ضربة".

في النهاية عثر عليه والده بالتبني وسلمه إلى الشرطة، وهذا يحدث أيضًا في "٤٠٠ ضربة". يشترك "تروفو" مع مخرجه المتيم به "ألفريد هيتشكوك" في صدمة الطفولة إذ يأمر والده السلطات بحبسه في السجن لسوء سلوكه. لكن بينما تعرض "هيتشكوك" للحبس لخمس دقائق فقط، قضى "تروفو" ليلتين في السجن قبل إرساله إلى "مركز مراقبة الأحداث المنحرفين". اللحظات الأكثر إثارة للحزن في "٤٠٠ ضربة" تلك التي يتم فيها تسليم "أنطوان" بواسطة والده إلى الشرطة، ويحتجز بتهمة التشرد والسرقة، ويحبس في الحجز مع العاهرات واللصوص، وينقل بعربة الدورية إلى السجن المركزي بباريس.

في نهاية "٤٠٠ ضربة"، ينطلق "أنطوان" بجموح فارًا إلى الحرية من "مركز الأحداث المنحرفين". أثناء مباراة كرة قدم، يهرب عبر فتحة في السياج ويجري صوب البحر. وقد حقق هدفه أخيرًا برؤية المحيط، لكنه يدرك في الوقت نفسه أنه قد وقع في الفخ. فبينما يخوض في الماء، يرى أنه ليس من مكان آخر ليفر إليه. وهنا نترك "أنطوان"، على حافة المحيط، في نهاية الـ "٤٠٠ ضربة". في الواقع الفعلي، تم إنقاذ "تروفو" من سلطة الدولة بواسطة "أندريه بازان" الذي، برغم أنه يكبر "تروفو" بثلاث عشرة سنة فقط، يصبح والده البديل، يعمل على حمايته ويسند إليه أول عمل بمقابل مادي نظير

كتابته عن السينما. يكتب "تروفو": "منذ ذلك اليوم في عام ١٩٤٨ عندما منحني أول عمل في السينما، العمل بجانبه، أصبحت ابنه بالتبني... بعد ذلك، كل ما هـو لطيـف حدث لي في حياتي أنا مدين به له"[١٢٦]. يهدي "تروفو" فيلم "٤٠٠ ضربة" إلى ذكرى "أندريه بازان"، الذي توفي عام ١٩٥٨ وهو في الأربعين من عمره.

بالإضافة إلى محتواه الشخصي الراقي، يمثل "٤٠٠ ضربة" سياسة الموجة الجديدة في ولائها للصورة. كما ذكرت آنفًا، اعتقد منظرو الموجة الجديدة أن السينما لا يجـب أن تكون شكلا واضحًا صريحًا يتم عبره نقل الفنـون الأخـرى، مثـل الروايـات أو المسرحيات، بل نظام جمالي فريد عن جدارة واستحقاق يكون جوهره بصريًا. في مقدمته لمقابلته المطولة مع "ألفريد هيتشكوك"، يمدح "تروفو" المخرج "هيتشكوك" لـ "قدرتـه الفريدة على تصوير أفكار شخصياته وجعلها ملحوظة أو قابلة للإدراك من دون اللجوء إلى الحوار"[١٢٧]. يمتلئ "٤٠٠ ضربة"، الذي يشبه أيضًا "سارق الدراجة" في هذا الشأن، بالتعبيرات الطويلة التي تخبرنا فيها الصور أكثر من الكلمات بكل ما نحتاج إلى معرفته.

على سبيل المثال، تعاسة "أنطوان دوانيل" في بيته، وشعوره بكونه غريبًـا غـير مرغوب فيه والديه يرغبان في التخلص منه، جرى التعبير عنها بصريًا بطريقـة مـؤثرة عندما يظهر وهو يقوم بعمله الليلي الروتيني المتمثل في التخلص من القمامة. تتبع كاميرا "تروفو" بطله "أنطوان" الذي يحمل القمامة ويهبط بها أربع طوابق إلى بدروم التجمـع السكني الرديء الكئيب الذي يعيش فيه. مشاعره الداخلية السوداوية الكئيبـة تظهـر وتتضح عندما ينطفئ ضوء القبو مباشرة أثناء وضعه القمامة، وفي تلك اللحظة نـسمع صوت بكاء طفل. على الرغم من أن بكاء الطفل مبرر واقعيًا، لأن بمقـدورنا ترجمـة

---

(١٢٦) اقتباس من "موناكو": "الموجة الجديدة: تروفو، جودار، شابرول، رومير، ريفيت"، ٦.

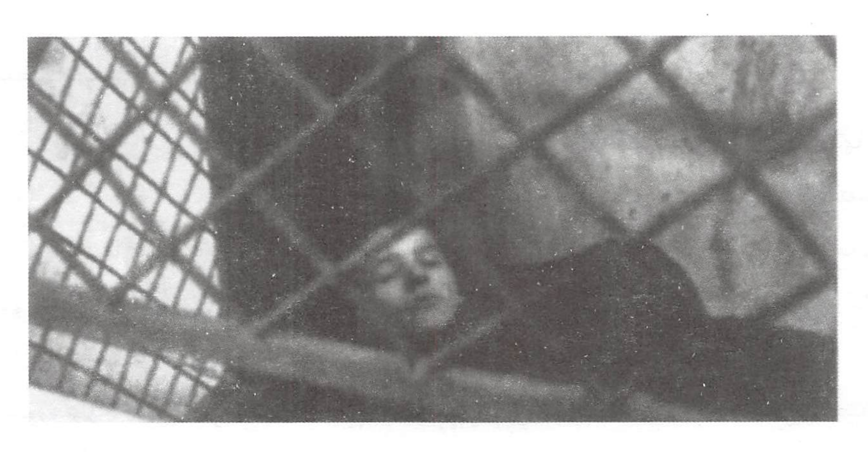
(١٢٧) فـرانسوا تروفو مع هيلين جي. سكوت، "هيتشكوك"، مراجعة وتحرير، "نيويـورك: سـايمون وشوسـتر، ١٩٨٤)، ١٧.

الصوت على أنه قادم من إحدى الشقق، فإن البكاء، المقترن بقيام "أنطوان" بـالتخلص من القمامة، يعبر أيضًا عن مشاعر "أنطوان" الكئيبة بكونه طفلا غير مرغوب فيه. إنه على دراية، كما سنعرف فيما بعد أثناء مقابلته مع الطبيبة النفسية، أن والدته أرادت التخلص منه (بإجراء إجهاض). الضوء الذي ينطفئ في القبو ينذر بالضوء الذي سينطفئ عما قريب في حياته عندما يتخلص منه والديه في حقيقة الأمر بالتنازل عنه لسلطات الدولة.

وبنفس القدر المؤثر يعبّر "تروفو" بصريًا عن مشاعر "أنطوان دوانيل" بالابتهاج عندما يهرب مع "رينيه" من النظام الخانق للفصل الدراسي عندما يتغيبان. لم يجر التعبير عن ابتهاجهما بالكلمات بل عبر حركاتهما والأسلوب الذي تم تصويرهما به. الولدان، تتبعهما الكاميرا، يهبطان مستويات مستمرة أو لا نهائية من السلالم، ذراعهما مفرودان أو ممتدان، تقريبًا كما لو كانا يطيران. وتم ربط "أنطوان" و"رينيه" بصريًا مرة ثانية بالطيور عندما يقوم سرب من الحمام برحلة طيران رائعة عندما يقتربان منه. يصور "تروفو" "أنطوان" و"رينيه" في كل لحظة من لحظات حريتهما القليلة بكاميرا متحركة في لقطات عامة عريضة الزاوية وتصوير في العمق. تميل العدسات العريضة الزاوية إلى المبالغة أو تضخيم المسافة بين مستويي المقدمة والخلفية، جاعلة العالم يبدو مفتوحًا وفسيحًا ممتدًا، والاختيار المثالي الممتاز للعدسة، عندما يتحد مع كاميرا تتنقل بحرية، ينقل لنا إحساسًا غير محدود بالحرية.

بمجرد الإمساك بـ "أنطوان" وسجنه، يتقلص المكان من حوله في الكادر ويضيق نظرًا لأن "تروفو" يصوره في لقطات قريبة مبروزة بإحكام. رؤيتنا له، علاوة على ذلك، تحجب بشكل متزايد نظرًا لتصويره عبر حاجز من القضبان الحديدية لزنزانة تشبه القفص حيث يتوجب عليه الانتظار قبل نقله إلى سجن دائم. في لقطة واحدة، يخلق وجهه المؤطر بجزأ من شبكة القضبان المتعرجة المسجون خلفها، تأثيرًا مشابهًا للشرك المُحكم حول رقبته. (انظر الصورة رقم ٣٦). بالإضافة إلى ذلك، لقطات وجهة النظر (من

موضع أنطوان) تصبح مخفية أو محجوبة بشكل متزايد بسبب التكوينات الشكلية المحبوس خلفها. يحدث هذا، على سبيل المثال، عندما يكون في عربة الدورية في طريقه إلى السجن. تمر شوارع باريس اللامعة بسرعة خاطفة بطريقة غائمة غير واضحة بسبب القضبان الصلبة للعربة.



صورة رقم ٣٦. يخلق وجه "أنطوان" المؤطر بجزء من شبكة القضبان المتعرجة المسجون خلفها، تأثيرًا مشابهًا للشرك المُحكم حول رقبته. ("٤٠٠ ضربة"، ١٩٥٩).

طوال فيلم "٤٠٠ ضربة"، تعبر الكاميرا القلم الخاصة بـ "تروفو" بصريًا عن موضوع الفيلم الأساسي — إن الرغبة الطبيعية لدى الأطفال في التلقائية والحرية يتم القضاء عليها باستمرار بواسطة القوى الاجتماعية التي تضيّق عليهم وتخنقهم. تنقل مشاهد الفصل الدراسي في بداية الفيلم التناقض بين النظام الصارم والحرية حيث يخلق الطلبة لحظات قليلة من المتعة التلقائية بينما هم جالسون بثبات في صفوف انتظامية في الفصل التقليدي. يمررون سرًا صورة لامرأة شبه عارية وينفجرون في أوضاع غرامية

مثيرة أو خليعة خلف ظهر المدرس أثناء كاتبته لقصيدة على السبورة حول الحياة العاطفية لأرنب برى.

في تسلسل من أكثر التسلسلات سرورًا وبهجة في الفيلم، نشاهده من لقطة علوية من فوق الرأس، يتقدم فيه مدرس التربية البدنية طلبته أثناء تمرين عـدو عـبر شـوارع باريس. أثناء تواصل الجري، تتسلل مجموعات من الأطفال بعيدًا، على نحو تدريجي، إلى أن يتناقص الفصل المكوّن تقريبًا من ثلاثين طالبًا إلى اثنين. حتى في تضمينه لهذه المزحـة الطويلة المصورة في "٤٠٠ ضربة"، يحقق "تروفو" نوعًا خاص به من الابتعاد عن تقاليد أفلام السينما التقليدية التي تتحكم في تقدمها الحبكة المبنية بإحكام. فهذا التسلـسل لا يضيف شيئًا إلى تقدم حبكة الفيلم. إنه موظف بشكل موضوعي كنغمة أو تنويعة بصرية على موضوع تمرد الطفولة على سيطرة البالغين.

أثناء وضع "أنطوان" و"رينيه" خططًا لسرقة آلة كاتبة، يقطع "تروفو" التدفق السردي للفيلم مرة أخرى ليقف قليلا على وجوه الأطفال الصغار المـستغرقين في مشاهدة عرض عرائس "الفارس الصغير ذو القلنسوة الحمراء". ليظهر مشاعر الرعب، والمتعة، والسرور، والانتصار، والمفاجأة المرسومة على وجوههم تجاه كل ما يرونه. (انظر الصورة رقم ٣٧). هنا يسجل "تروفو" تلك الفترة الساحرة في حياة الأطفال بينما لا يزالوا يتمتعون بحرية وبراءة التعبير عما يشعرون به، قبل أن تجبرهم القيـود الاجتماعية على إخفاء تلقائيتهم وحيويتهم. بالإضافة إلى ذلك، يمثل هذا المشهد سمة أخرى من سمات سينما الموجة الجديدة، مظهر الثناء أو الحنين إلى سينما الماضي التي لعبت دورًا كبيرًا في إلهام منظري الموجة الجديدة أن يصبحوا مخرجين. هذا المثـال، الذي يتأمل فيه "تروفو" الأطفال، هو تكرار أو تقليد لمشهد من فيلم "رجل بكاميرا سينمائية" (١٩٢٨) للمخرج السوفيتي الرائد "دزيجا فيرتوف"، الذي تتريـث فيـه الكاميرا بنفس القدر من الإعجاب على الوجوه الجريئة المعبرة لأطفـال يـشاهدون عرضًا سحريًا.



صورة رقم ٣٧. يوثق "تروفو" تلك الفترة الساحرة في حياة الأطفال بينما لا يزالوا يتمتعون بحرية وبراءة التعبير عما يشعرون به، قبل أن يتعلموا إخفاء تلقائيتهم وحيويتهم. ("٤٠٠ ضربة"، ١٩٥٩).

تحليل تسلسل: تأثير "بازان" على "تروفو"

نظرًا لأن العديد من مخرجي الموجة الجديدة (تروفو، جودار، شابرول، رومير، ريفيت) كتبوا لـ "كراسات السينما"، المطبوعة التي أنشأها ورأس تحريرها "أندريه بازان"، فإن أسلوب أفلامهم تأثر بجماليات "بازان" الواقعية، رغم أن كل مخرج من السابق ذكرهم طوّع الأسلوب بطرق فردية واضحة. يبين تسلسلان قرب نهاية "٤٠٠ ضربة" تطبيق "تروفو" لجماليات "بازان" الواقعية حتى نهايته الفنية، الأول عبارة عن لقطة طويلة تستغرق خمسة وأربعين ثانية قبل نهاية "٤٠٠ ضربة" تُصَوِّرُ مشهد هروب "أنطوان" من مباراة كرة القدم، والثاني لقطة أطول من السابقة، تستمر لخمسة وسبعين ثانية حيث يفر "أنطوان" إلى البحر.

في اللقطة الأولى، يعلب "أنطوان" الكرة مع نـزلاء آخـرين في مركـز الأولاد المنحرفين. عندما تتجاوز الكرة حدود الملعب، تتبع الكاميرا "أنطـوان" الـذي، بعـد الإسراع لاستعادتها وقذفها ثانية إلى داخل الملعب، فجأة يمضي إلى خارج الحدود. تتبعه الكاميرا في حركة محورية بينما يجري نحو يسار الكادر ويتسلل عبر فتحة أسفل الـسور السلكي. في هذه اللحظة تدور الكاميرا في حركة بانورامية سريعة جدًا[١٢٨] إلى اليمين، لتعيدنا إلى المعلب، مبينة لنا أن الحارس رأى "أنطوان" يهرب. تتبع الكاميرا الحارس بينما ينسل هو أيضًا عبر فتحة السور لملاحقة "أنطوان". في هذه اللحظة تـدور الكـاميرا في حركة بانورامية سريعة جدًا مرة ثانية، هذه المرة إلى اليسار، حتى تأسر صورة "أنطوان" في لقطة عامة مفرطة وهو يجري على امتداد حافة البركة. عندئذ يـدخل الحـارس في الإطار من الركن السفلي الأيمن للكادر ويبدأ في مطاردة "أنطوان"، محرزًا تقدمًا سريعًا.

في مونتاج سينمائي تقليدي، ستتم تجزأة الحدث في هذه الصورة إلى عـدد مـن اللقطات وستكون هناك توليفات متقاطعة بين لقطات هـرب "أنطـوان" وملاحقـة الحارس. "تروفو"، بتصويره الحدث في لقطة واحدة طويلة، يحدد أو يُعيِّن بدقـة تامـة العلاقة المكانية المضبوطة بين "أنطوان" والحارس، وبالتالي يجعل الحدث أكثر تـشويقًا. ولأن الأبعاد الزمانية والمكانية للحدث في هذه اللقطة تظل سليمة، فإننا ندرك أن الحارس رأي "أنطوان" يهرب أثناء حدوث الهرب وأنه يتعقب الهارب بدون إهدار للجهـد أو الوقت. عن طريق الحفاظ على العلاقة المكانية الحقيقة بين المطارد والملاحق، يتـضاعف وعينا ويتعمق بخطر وقوع "أنطوان" في الأسر.

لقطة التتبع التي تستمر لخمسة وسبعين ثانية، والتي نركز فيها على "أنطوان" وهو يجري عبر المنظر الريفي نحو البحر تظهر أيضًا فكرة "بازان" عن أن بعـض الأحـداث بحاجة إلى أن تقدم أو تصور في الزمن الفعلي لتكون مؤثرة دراميًا. ولأنه يسمح لنـا أن

---

(١٢٨) تحدث "الحركة العرضية الخاطفة" عندما تكون حركة الكاميرا الدائرية على محورها سريعة جـدًا لدرجـة أن الصورة تصبح مشوشة أو غير واضحة.

نرى لقطة غير ممنتجة لـ "أنطوان" وهو يجري لوقت طويل نسبيًا من دون إظهار أدنى إشارة على التعب، فإننا نتمكن على نحو أفضل من المرور معه بفرحه المحض الذي يشعله الأدرينالين ويغذية طلبًا أو بحثًا عن الحرية.

كادر التجمد الشهير

هروب "أنطوان" المبتهج من الإصلاحية القمعية إلى العالم غير المحدود للبحر ينتهي بكادر التجمد الشهير(•) ولقطة الزووم التي تصل بالفيلم (وبأمل "أنطوان" في الهرب) إلى توقف مفاجئ. هذه التقنية في إنهاء الفيلم، التي أصبحت فيما بعد من كلاشيهات السينما، جاءت صادمة للجماهير في عام ١٩٥٩ واحتفظت بقوتها على إرباكهم. استخدام كادر التجمد ولقطة الزووم هنا يمثلان جانبًا آخر من أسلوب الموجة الجديدة الذي يميزها عن السينما الكلاسيكية. في الأفلام المصنوعة وفقًا لأسلوب هوليوود الكلاسيكي، يخفي المخرجون تأثير الأداة السينمائية المستخدمة حتى لا تتداخل أو تتعارض وانغماس المتفرج في الحدث. هنا، التجمد المفاجئ للكادر يضع الوسيط السينمائي في الصدارة، مذكرًا إيانا بأن الأفلام مكونة من قطع أو أجزاء من الكادرات الثابتة التي تقدم إيهامًا بحياة متحركة فقط عندما تعرض في ٢٤ كادر في الثانية. "تروفو"، فيما يبدو، كان راغبًا في المخاطرة بكشفه عن أو فضحه لخداع الوسيط الذي يستخدمه لأنه عن طريق قيامه بهذا تمكن من نقل الوسيط إلى ذرى أو قمم تعبيرية جديدة. بالضبط مثلما انتهك أسد "إيزنشتاين" الحجري المتحرك الواقعية أو أخل بها لتحقيق أثر شعري في تسلسل "سلالم الأوديسا"، فإن الإطار الثابت أو كادر التجمد في نهاية "٤٠٠ ضربة" يتجاهل الواقعية "البازانية" ليعمل كاستعارة قوية لوقوع "أنطوان" النهائي والحاسم في قبضة نظام لا منجاة منه. حتى كلمة (نهاية) التي يحملها العنوان ليست موظفة ككلمة فقط بل كصورة أيضًا.

(•) Freeze Frame: ويطلق عليه أيضًا، تجميد الصورة أو الإطار الثابت، أو الأثر المفاجئ، وتعرف هذه الوسيلة أيضًا بـ "Stop Frame" – المترجم.

فالطبع المركب لأحرف كلمة "نهاية" على وجه "أنطوان" المجمد والمشابهة للقضبان التي حجبت رؤيتنا له في مشاهد السجن، لا تشير فحسب إلى أن الفيلم قد انتهى بل أيضًا إلى انتهاء آمال "أنطوان" في الهرب والحرية (انظر الصورة رقم ٣٨).



صورة رقم ٣٨. أحرف كلمة "نهاية"، مطبوعة على وجه "أنطوان" المجمد، تشبه القضبان التي حجبت رؤيتنا له أثناء مشاهد السجن. ("٤٠٠ ضربة"، ١٩٥٩).

الانعكاس الذاتي عند الموجة الجديدة

في الحقيقة، اللغة البصرية الفريدة للسينما تأتي في الصدارة ليس فقط في هذه اللقطة النهائية بل طوال فيلم "٤٠٠ ضربة" حيث الاستخدام المفرط للقطات المصاحبة والمحورية، واللقطات العلوية، والدوران البانورامي السريع للكاميرا، والإحلال التراكبي، والنقلات أو القطعات المفاجئة، والإطارات الثابتة – التي تعمل كلها على جذب الانتباه إلى عملية الإخراج. استخدام الدوران البانورامي السريع في اللقطة التي يهرب فيها "أنطوان" هو استخدام نموذجي عند الموجة الجديدة لأنه في حين يسمح لـ "تروفو" بالالتصاق بجمالية "بازان" الواقعية عن طريق الحفاظ على الوحدة المكانية ضمن اللقطة، فإنه في نفس الوقت يمثل انعكاسًا ذاتيًا تجذب فيه الحركة المرتجة للدوران البانورامي

السريع الانتباه بصورة صارخة إلى الوسيط. ويزداد إدراكنا ووعينا ليس بالحكاية فقط وإنما بـ "الحكاء"، المؤلف وراء الكاميرا، الذي تأتي أهمية أسلوبه على نفس القدر تمامًا من الأهمية التي للمحتوى.

إن "٤٠٠ ضربة" ليس انعكاسًا ذاتيًا لإبرازه وإعلائه من شأن التقنية فحسب، بل أيضًا لحضور السينما ككيان واضح وجلي في الفيلم، وهي سمة أخرى مشتركة في أفلام الموجة الجديدة. ولذا يدمج الفيلم السينما ويجسدها مرارًا وتكرارًا في حبكته، فهي مكان المتعة المحرمة حيث يذهب إليها "أنطوان" و"رينيه" عندما يتسربان من المدرسة. واللحظة النادرة التي ظهرت فيها أسرة "دوانيل" في حالة من الاستمتاع معًا كعائلة كانت أثناء مناقشتهم المازحة لفيلم شاهدوه معًا للتو، وهو "باريس لنا" للمخرج "جاك ريفيت"، وهو علامة أخرى مميزة من علامات سينما الموجة الجديدة. بالإضافة إلى هذه الإشارة الحرفية للسينما، هناك إحالات غير مباشرة وداخلية أيضًا، تعكس إعجاب "تروفو" بتاريخ السينما. عندما يذهب "أنطوان"، على سبيل المثال، في نزهة إلى الملاهي في "روتور"، نشاهد علبة أسطوانية كبيرة جرى تصويرها بحيث تشبه "زيوتروب" عملاق، لعبة رسوم متحركة من القرن الثامن عشر كانت باكورة السينما. ورحلة "أنطوان" الطويلة في عربة الدورية تستدعي إلى الذهن الاستوديو السينمائي الأول (وبالتالي سينما) "توماس إديسون"، الذي أطلق عليه الـ "بلاك ماريا"، وهو مصطلح عامي يقصد به عربة الدورية. وقد ذكرت بالفعل مشهد الأطفال أثناء عرض العرائس، وهو ثناء أو تحية لـ "رجل بكاميرا سينمائية" للمخرج "دزيجا فيرتوف"، الذي هو مثال مبكر رائع للانعكاس الذاتي في السينما.

استخدام "تروفو" للتقنيات السينمائية في "٤٠٠ ضربة"، مثل لقطة الزووم والدوران البانورامي السريع، التي تجذب الانتباه إلى الوسيط السينمائي توضح أيضًا إلى

أي مدى كان "تروفو" مدينًا لـ "السينما المباشرة" أو "سينما الحقيقة"(♦)، حركة سينما تسجيلية بدأت في أواخر الخمسينيات. استغل مخرجوا السينما المباشرة المعدات الخفيفة الحمل، والفيلم الخام السريع، والكاميرا اليدوية لتسجيل الأحداث عفويًا، كما تقع. ووظفوا عدسات الزووم بشكل متكرر لجعل المتفرج أقرب إلى الأحداث المكانية البعيدة أو استخداموا الدوران البانورامي السريع لمتابعة الأحداث المتكشفة بسرعة. كان تبني "تروفو" لأسلوب السينما المباشرة، وتقنياتها، وأماكن التصوير، جزئيًا بدافع الحاجة – كان تنفيذ الأفلام بتلك الطريقة أرخص – لكن الحقيقة أن هذه التقنيات المرتبطة بالسينما التسجيلية الفعلية أضفت هالة أو جوًا من الأصالة على خيالات "تروفو" الشعرية، بالضبط مثلما فعلت بالنسبة لأفلام الواقعية الجديدة الإيطالية المناقشة في الفصل السادس.

وظف "تروفو" الانتقالات المفاجئة، أو المونتاج المرتج عن عمد، أثناء مقابلة "أنطوان" مع الطبيبة النفسية لإعطاء المقابلة طابعًا تسجيليًا. عادة ما تستخدم الانتقالات المفاجئة أثناء المقابلة في الأفلام التسجيلية للإشارة إلى أن أجزاءً من المقابلة قد حذفت وأننا نشاهد الأجزاء المهمة فقط. لإضافة المزيد من الأثر التسجيلي، وجه "تروفو" الممثل "جان بيير لود" بحيث يرتجل إجاباته على أسئلة الطبيبة النفسية بدلا من أن ينطق بها من السيناريو المكتوب. يكتب "تروفو" عن أداء "لود" قائلا: "عثر على الإيماءات الصحيحة بالغريزة، معالجاته أو تعديلاته منحت الحوار صدى الحقيقة وشجعته على استخدام كلمات من مفرداته الخاصة... عندما شاهد التوليف النهائي، "بيير لود"، الذي ضحك

(♦) راجع كتاب "السينما الناطقة" تأليف: كيفن جاكسون وترجمة: علام خضر العدد ١٤١ سلسلة الفن، سوريا، لمعرفة الفارق بين الحركتين، والخلط الشائع بينهما، أو اعتبارهما مترادفتين. وهو ما وقعت فيه المؤلفة هنا – المترجم.

كما أراد أثناء التصوير، انفجر في البكاء: وراء هذا السجل السيري الخاص بي، تعرف على قصة حياته هو"[١٢٩].

مشهد الطبيبة النفسية له تأثير مزعج على وجه الخصوص بسبب الطريقة التي استخدم بها "تروفو" الصوت. الطبيبة النفسية التي تسأل "أنطوان" لا تظهر على الشاشة قط. نسمع أسئلتها فحسب. وجودها كصوت يستجوب من دون تجسد يأسر بشكل رائع الموضوعية الباردة للنظام الذي كان "أنطوان" مهجورًا فيه. من العجيب، أن اختيار بناء المشهد بهذه الطريقة لم يكن متعمدًا وإنما يعزى لموهبة اكتشاف الأشياء المفيدة بمحض الصدفة، فالممثلة التي أرادها "تروفو" أن تلعب دور الطبيبة النفسية (جين مورو) لم تكن متاحة في ذاك الوقت أثناء تصوير المشهد و لم يكن بمقدور "تروفو" تحمل الانتظار. والحل الذي توصل إليه هو تسجيل أسئلتها بعد تصوير مشهد المقابلة و دبلجة صوت "مورو" على مشهد المقابلة فيما بعد. هذا المشهد، الذي كان له تأثيرًا باردًا بسبب تقنية الصوت المرتجلة لـ "تروفو"، يمثل أو يوافق بداية هزيمة "أنطوان" النهائية، التي تم التعبير عنها بصريًا بشكل قوي في كادر التجمد الأخير.

نهاية فيلم "٤٠٠ ضربة"، مثل نهاية "سارق الدراجة"، مؤلمة. الألم، مع ذلك، ممكن تحمله نظرًا لبراعة "تروفو" السينمائية. المهارة التي صورت بها الأحداث ساعدت على احتواء حزن القصة. أو ربما أن الألم في حالة فيلم "٤٠٠ ضربة" جرى تسكينه وتلطيفه كذلك لأننا ندرك بطريقة لا شعورية أن الولد الذي سُردت قصته المأساوية عن الحرية المفقودة، هو بديل للرجل الذي يخرج الفيلم، الذي شق قنوات جديدة للحرية في مجال الإخراج. بعيدًا عن معاقبته مثل "أنطوان" لخرقه القواعد، أصبح "تروفو" من مشاهير سينما المؤلف، الذي بشّرَ فيلمه الأول بالهواء السينمائي النقي للموجة الجديدة الفرنسية.

---

(١٢٩) اقتباس من "موناكو": "الموجة الجديدة: تروفو، جودار، شابرول، رومير، ريفيت"، ٢٥.

٨ – سينما المؤلف الهوليوودية

فيلم "سيئة السمعة" لـ "ألفريد هيتشكوك"

هيتشكوك كصاحب سينما مؤلف

كما ناقشت في الفصل السابع، فرّق منظرو الموجة الجديدة بين هؤلاء المخرجين الذين اعتبروهم أصحاب سينما مؤلف، الذين ميز أسلوبهم ورؤيتهم الفريدة أفلامهم، وأولئك المخرجين الذين كانوا مجرد متبنين مخلصين لمصادرهم الأدبية أو لسيناريوهات الكتاب الآخرين. ومن بين مخرجي هوليوود الذين مدحهم النقاد الفرنسيين كأصحاب سينما مؤلف "هوارد هوكس، أنتوني مان، نيكولاس راي، جورج كيوكر، أورسون ويلز" وقبل كل شيء "ألفريد هيتشكوك". أشار مُنظرا سينما المؤلف والمخرجان الفرنسيان "كلود شابرول" و"إيريك رومير" في كتابهما الرائد "هيتشكوك" (١٩٥٧) إلى أن أفلام "هيتشكوك" مشحونة على نحو عميق وغارقة في القلق، والذنب، والذعر الوجودي، الذي أرجعاه إلى تربيته وتعليمه الكاثوليكيين. وأنهيا كتابهما زاعمين أن "هيتشكوك أحد أعظم مخترعي الشكل في تاريخ السينما بالكامل... أبدًا لن تذهب جهودنا سدى لو أمكن لنا أن نبين كيف أن عالمًا أخلاقيًا بالكامل تم إتقانه وإحكامه على أساس هذا الشكل وعن طريق قسوته البالغة وصرامته الشديدة"[١٣٠].

على الرغم من أن عددًا من النقاد كتبوا عن "هيتشكوك" كفنان جاد، بالذات "روبن وود، وإيان كاميرون"، والمخرج الأمريكي "بيتر بوجدانوفيتش"، إلا أن سمعة

---

(١٣٠) إريك رومير وكلود شابرول، "هيتشكوك"، ترجمة: ستانلي هوتشمان (نيويورك: شركة فريدريك إنجار للنشر، ١٩٧٩)، ١٥٢.

"هيتشكوك" كفنان كانت سامية ورفيعة في أمريكا نظرًا لترجمة كتاب "هيتشكوك" لـ "فرانسوا تروفو" عام ١٩٦٦. في هذا الكتاب، القائم على خمسين ساعة من المقابلات، ناقش "هيتشكوك" و"تروفو" بترتيب زمني التقنيات المؤسسة والمعاني الضمنية للأفكار الرئيسية في كل فيلم صنعه "هيتشكوك" حتى ذلك الحين. تتضمن الطبعة المنقحة، التي ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٤، تعليقًا على الأفلام التي تم تنفيذها بعد عام ١٩٦٦. في مقدمة طبعة عام ١٩٨٤، يزعم "تروفو" أن "هيتشكوك" كان على قدم المساواة مع "كافكا"، و"ديوستويفسكي"، و"بو" مُستكشف لحالات القلق الميتافيزيقي، وأن أعماله تصبح أكثر صعوبة وعمقًا كلما تقدمت مهنته[١٣١]. لا يزال "هيتشكوك" موضوعًا أو مادة للعديد من الكتب والمقالات العلمية. وثمة مناهج بالكامل في الكليات والجامعات مخصصة لدراسة أعماله. أدرس في هذا الفصل وأتأمل السبب الذي يعتبر لأجله "ألفريد هيتشكوك"، الذي كرس معظم مهنته في هوليوود لصنع أفلام في النوع الشعبي المرتبط بقصص التشويق المثيرة، فنانًا سينمائيًا جادًا، نموذج لمخرج ينتمي لسينما المؤلف.

حالة فيلم "الفضيلة السهلة"

وفقًا للنقاد الفرنسيين الذين عرفوا المصطلح، حتى عندما يخرج صاحب سينما المؤلف عملا مبنيًا على رواية أو مسرحية أو سيناريو شخص آخر، فإنه يتمكن بطريقة ما من أن يحفر أو يضع فيه تيمات بعينها تهمه وتشغله. صرت مؤمنة بهذا الجانب من نظرية سينما المؤلف عندما قمت لأول مرة بتدريس فيلم "الفضيلة السهلة" (١٩٢٧)، فيلم صامت مجهول لـ "هيتشكوك"، في منهجي الدراسي عن تاريخ السينما

(١٣١) فرانسوا تروفو مع هيلين جي. سكوت، "هيتشكوك"، مراجعة وتحرير (نيويورك: سايمون وشوستر، ١٩٨٤)، ٢٠.

الصامتة(١٣٢). أخرج "هيتشكوك" فيلم "الفضيلة السهلة" أثناء تعاقده مع "مايكل بالكون"، في وقت كانت فيه صناعة السينما البريطانية تعاني من الضعف والتدهور وكان المنتجون يلهثون في جشع وراء مسرحيات برودواي الناجحة لإغراء وجذب الجماهير إلى السينمات. والفيلم المبني على عمل من أعمال برودواي الناجحة لـ "نويل كاوارد" يدور حول امرأة يتحطم زواجها الثاني بسبب المجتمع الضيق الأفق، الذي يلفظها لاكتشاف طلاقها السابق المأساوي المشين نوعًا ما. يبدو هذا الموضوع مغايرًا أو على النقيض من سينما "هيتشكوك"، بعيدًا جدًا عن قصص التشويق المثيرة وحتى المخيفة التي اشتهر بها للغاية.

مع ذلك عندما يشاهد المرء فيلم "الفضيلة السهلة"، لا يشعر معه أنه قد شاهد هذا من قبل: يحتوي "الفضيلة السهلة" على سمات عديدة من أفلام "هيتشكوك" التي لم يكن قد صنعها بعد. البطلة الجميلة "لاريتا فيلتون" (إيزابيل جيتز)، كالكثيرات من بطلات "هيتشكوك" في القادمات، شقراء جميلة باردة يبدو أن وجودها يبهر كاميرا "هيتشكوك". علاوة على ذلك، جمال وسوء سمعة "لاريتا" يجعلاها أيضًا موضع إعجاب كاميرات التصوير داخل الفيلم، فحشود مراسلي الصحف الفضوليين المتطفلين تنصب كمينًا لها خارج قاعة المحكمة بطريقة تستدعي إلى الذهن بشكل مدهش مضايقة وإزعاج "أليشا" بالكاميرات في فيلم "هيتشكوك" اللاحق "سيئة السمعة" (١٩٤٦). في مرحلة من مراحل الفيلم، تنتقم "لاريتا" بإلقاء كتاب باتجاه إحدى الكاميرات. كلماتها الأخيرة في الفيلم، بعد إنهاء طلاقها الثاني، توجهها إلى مراسلي الصحف المتأهبين البارعين في استخدام الكاميرات: "صوروا: ليس هناك ما تبقى للقضاء عليه".

---

(١٣٢) "الفضيلة السهلة" متاح الآن على أقراص مدمجة (دي في دي) (لوس أنجلوس، كاليفورنيا: شركة دلتا للترفيه، ١٩٩٩).

على الرغم من زعم "هيتشكوك" أنه خجل من جملة الحوار هذه[133]، اعترف في مقابلته مع "تروفو" أن هذا السطر كان واحدًا من أسوأ السطور التي كتبها على الإطلاق[134]، فإن الكلمات، في الحقيقة، مؤثرة جدًا في سياق الحبكة. علاوة على ذلك، بجعل بطلته تشكو من الكاميرات، ينذر "هيتشكوك" بموضوع أو تيمة ستصبح واضحة بشكل متزايد في أعماله الناضجة، موضوع التلصص المتطفل للكاميرا المثير للريبة الأخلاقية. ونُفذت هذه التيمة بوضوح في فيلم "النافذة الخلفية" (١٩٥٣)، حول مصور مشلول الحركة يسلي نفسه، بمساعدة عدسته المقربة، على نحو غير مشروع بالتجسس على نشاطات جيرانه.

بدرجة كبيرة، وبرغم التأكيد على جملة: "صوروا: ليس هناك ما تبقى للقضاء عليه" التي لدينا في "الفضيلة السهلة" (تظهر في نهاية الفيلم وليس في البداية، كما زعم "هيتشكوك" في مقابلته مع "تروفو")، إلا أن الكاميرا لم تقدّم في الفيلم كعدو حقيقي لـ "لاريتا". فحياتها دمرت فعلا من جانب حماتها (فيوليت فاريبروثر) (انظر الصورة رقم ٣٩)، تلك المرأة الشديدة البغض التي تذكرنا بالعديد من الشخصيات الأمومية المخيفة في أفلام "هيتشكوك" التالية، ومن بينهن السيدة "دانفيرز" (جوديث أندرسون) في فيلم "ربيكا" (انظر الصورة رقم ٤٠)، ومدام "سيباستيان" (ليوبولدين قنسطنطين) في فيلم "سيئة السمعة" (انظر الصورة رقم ٤١)، و"السيدة باتس" في فيلم "سايكو" (انظر الصورة رقم ٤٢)، ووالدة "ميتش" (جيسيكا تاندي) المزعجة والمختلة في فيلم "الطيور" (انظر الصورة رقم ٤٣).

---

(١٣٣) بصراحة وإن أردنا الدقة فإن هذا عبارة عن عنوان، وليس سطرًا في الحوار، لأن "الفضيلة الرخيصة" فيلم صامت.

(١٣٤) تروفو، "هيتشكوك"، ١٠.



صورة رقم ٣٩. السيدة "ويتيكر" (فيوليت فاريبروثر). ("الفضيلة السهلة"، ١٩٢٧).



صورة رقم ٤٠. السيدة "دانفيرز" (جوديث أندرسون) في "ربيكا". ("ربيكا"، ١٩٤٠).



صورة رقم ٤١. مدام "سيباستيان" (ليوبولداين قنسطنطين) في "سيئة السمعة". ("سيئة السمعة"، ١٩٤٦).



صورة رقم ٤٢. السيدة "باتس" (توني بيركيتز) في "سايكو". ("سايكو"، ١٩٦٠).



صورة رقم ٤٣. المدام "برينر" (جيسيكا تاندي) في "الطيور". ("الطيور"، ١٩٦٣).

تقوم الحماة في "الفضيلة السهلة" بالإساءة إلى "لاريتا" من الوهلة الأولى وتسمم عواطف ابنها نحو عروسه قبل أن تتضح أية أخبار عن طلاقها المشين. من الممتع والشيق عند "هيتشكوك"، أنه على الرغم من أن هذا الدمج بين الأم المُهلكة (عاطفيًا) والكاميرا القاتلة (مجازيًا) في "الفضيلة السهلة" ربما يكون غير مقصود أو حدث بطريقة لا واعية، فإنه يظهر ثانية على السطح في تسلسل الاستحمام تحت الدش الشهير في فيلم "سايكو" (١٩٦٠). هنا الكاميرا، المتماثلة أو المتطابقة إلى حد بعيد مع وجهة نظر "نورمان باتس"، لا تقوم بالتصوير، وإنما بالطعن القاتل. إنها تتحرك في تناغم ذهابًا وإيابًا على جسم المرأة الجميلة الشقراء (جانيت لي) أثناء طعنها حتى الموت مباشرة بعد أن كانت هدفًا لنظرات "نورمان" (وبالتالي الكاميرا) التلصصية المتخلسة المذنبة. وبالطبع، يقوم "نورمان"، الواقع تحت تأثير المس من جانب أمه وارتداء ملابسها، بالقتل. وعليه، فإنه حتى في أفلام "هيتشكوك" غير المميزة أو المألوفة ظاهريًا مثل "الفضيلة السهلة" يمكننا أن نعثر بشكل جنيني – بلا رعشات وإثارة وتشويق – على التيمات السيكولوجية المميزة للـ "هيتشكوكية" التي تشتمل على شخصيات أمومية شريرة وازدواجية تجاه النساء الشقروات الجميلات، وكذلك على الوعي الذاتي والنقد الذاتي المُدرك لسادية وتلصص الكاميرا.

التيمات المميزة في قصص الإثارة والتشويق عند "هيتشكوك"

ما أن شرع "هيتشكوك" في إبداع القصص المثيرة المشوقة حتى بدأت التيمات أو الموضوعات الاستحواذية التي اشتهر بها في الظهور. وقد تضمنت نقل الذنب من المُذنب إلى الشخص البريء، ومطاردة الشرطة للرجل (البريء) الخطأ، وموتيفة المطاردة المزدوجة التي يلاحق فيها رجل بريء المتهم الحقيقي بينما هو نفسه ملاحق من جانب

الشرطة، وخداع المظاهر، والانفجار المفاجئ للعنف والعبث وسط أكثر النشاطات اليومية عادية.

قبل كل شيء، يبدو "هيتشكوك" مأسورًا بتيمة الازدواج، التي يتم الربط فيها بين شخص بريء ظاهريًا، عبر أدوات الحبكة أو التلميح البصري، وبين المجرم الحقيقي. هذه التيمة من الناحية البصرية ومن حيث الفكرة الرئيسية تشكل قوام أو بنية الأفلام التالي:"النزيل" (١٩٢٧)، و"الابتزاز" (١٩٢٩)، و"ظل الشك" (١٩٤٣)، و"غرباء في قطار" (١٩٥١)، و"الرجل الخطأ" (١٩٥٦)، و"الجنون" (١٩٧٢). يقدم فيلم "الرجل الخطأ" مثالا ممتازًا لكيفية استخدام "هيتشكوك" للأدوات البصري والسمعية ليربط بين رجل بريء وآخر مذنب. قرب نهاية الفيلم، البطل، رجل متهم ظلمًا بسلسلة من عمليات السطو المسلح، يصلي لإثبات براءته أمام صورة ليسوع، هو نسخة نموذجية طبق الأصل من الرجل الخطأ. يقوم "هيتشكوك" بمزج تراكبي لوجه الرجل الذي يصلي على وجه رجل آخر (اللص الحقيقي، الذي حدث بسببه اللبس) في نفس الوقت الذي يكون فيه هذا الرجل بصدد سرقة محل وجبات جاهزة أو أطعمة معلبة. الطبع المركب للوجهين يبدو أنه يدمج هويتي الرجلين. وعندما ضبط اللص متلبسًا بالسطو، صرخ قائلا: "لم أفعل شيئًا. لدي زوجة وأطفال ينتظرون في البيت"، نفس الكلمات التي لفظها بطل الفيلم التعس عند إلقاء القبض عليه بطريق الخطأ من قبل الشرطة.

عن طريق الربط البصري ثم الشفهي أو اللفظي بين البريء والرجل المذنب، يلمّح "هيتشكوك" إلى أنه ليس هناك، برغم كل شيء، اختلاف كبير بينهما. أي شخص بحاجة ماسة للمال كي يعيل زوجة وأطفال ربما يكون قد تعرض بالضبط لإغواء السطو على محل. قدر كبير من الاحتياج والرغبة المفاجئة، يوحي "هيتشكوك"، يمكن أن يحولا أي رجل محافظ على القانون إلى مجرم. التجاور الذي تم، حيث نرى الرجل البريء

يصلي أمام صورة للمسيح والدمج اللاحق بين سمات الرجل البريء وملامح الرجل المذنب في نفس الوقت الذي يوشك فيه على السطو على محل آخر، هو ترجمة تصويرية ذكية ودقيقة لعبارة: "هناك لولا رحمة ربي لكنت أنا"[١٣٥].

على عكس معظم الأعمال الترفيهية الشائعة، ترفض أفلام "هيتشكوك" رسم أو تعيين حدود فاصلة وواضحة بين الخير والشر، البراءة والذنب، الحب أو الكره. متى شوهدَت أفلام "هيتشكوك" بعناية، رغم النهايات السعيدة التي فرضت عليه قسرًا بناء على رغبة الاستوديوهات أو أحيانًا رغبة "هيتشكوك" في النجاح التجاري، فإنها تترك المتفرج دائمًا عرضة للشك وعدم اليقين، وممتلأ بالخوف المزعج والمؤلم لدرجة أن ما نعتقد أنه عالم آمن ومنظم من حولنا قد يكون خدعة. فيلم "النزيل" (١٩٢٧)، على سبيل المثال، الذي يشير إليه "هيتكشوك" على أنه "أول فيلم حقيقي لهيتشكوك"[١٣٦] يبدو أنه ينتهي نهاية سعيدة، بالزواج. لكن بينما البطلة الشقراء الجميلة وزوجها، النزيل السابق في نزل والديها، يلتقيان في عناق نهائي، فإن وراءهما في عمق الصورة تلمع لافتة: خصلات ليل ذهبية، تلك الجملة عينها التي ارتبطت في بداية الفيلم بـ "المنتقم" الخانق، مُقترف سلسلة جرائم خنق استهدفت النساء ذوات الشعر اللامع. طوال معظم الفيلم جعلنا "هيتشكوك" نشك أو نشتبه في أن النزيل هو "المنتقم" وفي هذا السياق تتخذ الكلمات التي على اللافتة معنى مشؤومًا. ومن ثم يُظهر فيلم "النزيل" بشكل غير ناضج ميل "هيتشكوك"، كان "تروفو" أول من أشار إليه، لتصوير أو تقديم مشاهد الحب عنده

---

(١٣٥) بالنسبة لـ "إريك رومير" و"كلود شابرول"، فإن "الرجل الخطأ" يؤكد المذهب الكاثوليكي عن الخطيئة الأولى، التي تعتبر أنه بغض النظر عن مدى البراءة التي قد نعتقدها عن أنفسنا، فإننا مذنبون في الحقيقة. وجرى التلميح إلى هذا طوال الفصل الخاص بهما عن "الرجل الخطأ" ("هيتشكوك"، ١٤٥ – ١٥٢).

(١٣٦) تروفو، "هيتشكوك"، ٥١.

كجرائم قتل وجرائم القتل كمشاهد حب. في أفلام "هيتشكوك" أغلب الأشخاص الذين هم محل ثقة يمكن أن يتضح أنهم الأكثر غدرًا، وفي كثير من الأحيان الحالة الأكثر غدرًا من الكل هي حالة الزواج.

على الرغم من اعتماد "هيتشكوك" على مصادر أدبية للعديد من قصص الإثارة الجاسوسية، خاصة الأفلام التي صنعها في إنجلترا، فإن "هيتشكوك" أسدى مساهة فريدة لهذا النوع السينمائي، فبينما كانت روايات الجاسوسية التي تأسست عليها أفلامه البطل فيها ذكر بمفرده، أعزب في العادة لا فائدة أو وقت عنده للحب، استبدل "هيتشكوك" رجلا وامرأة يشتهي أحدهما الآخر ليحلا محل البطل في بنية أو تركيبة الحبكة[١٣٧]. وبتغيير التركيز على مآثر جاسوس بعينه إلى التفاعلات الخاصة بزوج يعمل معًا، تجاوز "هيتشكوك" الحدود الشائعة للنوع ليدرج موضوعات أو تيمات جادة: العلاقات الضعيفة أو الغامضة بين شخصين، والأمل في الحب والخوف منه، والعناد أو سوء الطابع في صميم الرغبة الرومانسية. ما هو خطر فعلا في قصص الإثارة الجاسوسية في أعمال "هيتشكوك" هو الأمن الشخصي، وليس القومي. وهذا ليس واضحًا على نحو أفضل إلا في فيلم "سيئة السمعة" (١٩٤٦). يوضح الفيلم، الذي يزعم "تروفو" أنه: "جوهري جدًا أو خلاصة أعمال هيتشكوك"[١٣٨]، المشاعر الأخلاقية والسيكولوجية المعقدة التي تسري تحت سطح قصة من قصص الإثارة الجاسوسية عند "هيتشكوك" حينما يصبح البطل زوجًا.

---

(١٣٧) بالنسبة لهذه الملاحظة، فإنني مدينة إلى "توم ريول"، "ألفريد هيتشكوك والسينما البريطانية" (لندن: أثلون، ١٩٩٦).

(١٣٨) تروفو، "هيتشكوك"، ١٦٧.

سيئة السمعة: ملخص الحبكة والموضوعات الرئيسية

يبدأ الفيلم في "فلوريدا"، بعد وقت قصير من الحرب العالمية الثانية. "أليشيا" (إنجريد برجمان) ابنة عميل نازي كان قد سجن لتوه بسبب أنشطته الخائنة، لخيبة أملها في والدها، صارت ذات سمعة سيئة بالفعل بسبب انحلالها الجنسي. ويتم تجنيدها بواسطة "دفلين" (كاري جرانت)، عميل مخابرات للولايات المتحدة على دراية برفضها الشديد لأنشطة والدها، لتقوم بمهمة سرية في البرازيل للكشف عن نشاطات خلية نازية لا يزال أعضاؤها يتآمرون للسيطرة على العالم. "دفلين" و"أليشيا" (الزوج أو الثنائي الجاسوسي) يذهبان معًا إلى "ريو"، وأثناء انتظار حصول "أليشيا" على التعليمات الخاصة بها، يقعان في الحب. لكن "دفلين"، مع ذلك، يظل حذرًا من اللعوب السابقة.

دور "أليشيا" على وجه التحديد في "ريو" أن تكون على شاكلة "ماتا هاري"(♦). تنشئ علاقة وثيقة مع صديق سابق لوالدها، "سيباستيان" (كلود رانز)، الذي يأوي خلية من اللاجئين النازيين السابقين في قصره. تفلح "أليشيا، بسبب جاذبيتها الجنسية، في الدخول إلى البيت ونقل نشاطات النازيين إلى "دفلين". يقع "سيباستيان"، أيضًا، في حب "أليشيا" و، على الرغم من معارضة والدته الغيورة، فإنه يتقدم للزواج منها. تأمل "أليشيا" في أن يعترض "دفلين"، لكن عندما لا يبدي معارضة تقبل عرض "سيباستيان"، لتثبت إصرارها على إصلاح نفسها بتنفيذها لمهمتها. ومن المثير للسخرية أن، استعدادها أو رغبتها في إتمام الزواج تقوي من شك "دفلين" في أنها ليست أكثر من مغامرة.

كسيدة جديدة للأسرة والبيت النازي، فإن بإمكان "أليشيا" الدخول إلى كل حجرة في القصر خلا واحدة – قبو الخمور. "سيباستيان" فقط لديه مفتاح

(♦) الاسم الحقيقي "مارجريت جيرترود زيل" (١٨٧٦ – ١٩١٧)، جاسوسة هولندية، احترفت الرقص في باريس بعد عام ١٩٠٥. وعملت جاسوسة لصالح الألمان أثناء الحرب العالمية الأولى. تم القبض عليها وإعدامها من قبل الفرنسيين – المترجم.

هذه الحجرة. ولشكه في أن شيئًا حيويًا مخفيًا هناك، يأمر "دفلين" "أليشيا" بسرقة المفتاح من "سيباستيان"، الأمر الذي تقوم به معرضة نفسها لخطر كبير. تحت ستار حفل استقبال رسمي في القصر، يفتش "دفلين" و"أليشيا" القبو ويكتشفان خام اليورانيوم المخبأ في زجاجات الخمر، جزء من مؤامرة النازيين لصنع قنبلة تمكنهم من السيطرة على العالم.

وفقًا لـ "هيتشكوك"، السياسة في "سيئة السمعة" لم تهمه على الإطلاق: "أردت أن أصنع هذا الفيلم الذي يدور حول رجل يجبر امرأة على أن تجامع رجلا آخر لأنه واجبه المهني"[١٣٩]. خام اليورانيوم الموجود في زجاجات الخمر كان ببساطة "ماك جفين"، مصطلح لـ "هيتشكوك" يقصد به البحث عن السر المنشود ويعمل على تقدم الحبكة لكنه في ذاته لا يعني الكثير ويمكن أن يكون أي شيء من بين أشياء عديدة. "إنه (اليورانيوم) ليس مهمًا بالفعل"، علق "هيتشكوك"، "كنا نسرد قصة حب"[١٤٠]. ينطوي تعليق "هيتشكوك" على أن "سيئة السمعة" يدور حول ورطة "دفلين"، عواطفه المتعارضة بصورة مؤلم إزاء ما يجبر المرأة التي يحبها على القيام به. لكن الفيلم في الحقيقة يركز في المقام الأول على مأزق "أليشيا"، التي تعاطفنا معها تدريجيًا منذ بداية الفيلم عندما، على شاكلة "لاريتا" في فيلم "الفضيلة السهلة"، تتعرض للملاحقة من الصحفيين العدوانيين[١٤١]. يشير عنوان الفيلم إلى سمعة "أليشيا"، ويتمحور الفيلم في الغالب حول مشاعرها والمأزقين

---

(١٣٩) اقتباس من "دونالد سبوتو"، "الجانب المظلم لعبقري: حياة ألفريد هيتشكوك" (نيويورك: مطبوعات دي كابو، ١٩٩٣)، ٢٨٥.

(٤١٠) سبوتو، "الجانب المظلم لعبقري"، ٢٩٩ — ٣٠٠.

(١٤١) في "النساء اللاتي عرفن كثيرًا جدًا: هيتشكوك ونظرية مناصرة المرأة" (نيويورك: روتليدج، ١٩٨٩)، قراءة نسَويّة لأفلام "هيتشكوك"، تزعم "تانيا مودليسكي" قائلة إن "هيتشكوك" تماهي وتعاطف أكثر مع مأزق بطلاته أكثر مما هو متعارف عليه بوجه عام.

المستحيلين اللذين تضعهما فيها حبكة الفيلم. أولا، لإصلاح انحلالها وخيانة والدها، يجب على "أليشيا" أن تصير منحلة وخائنة، وثانيًا، لتفوز بحب "دفلين" وتحظى باحترامه يجب أن تجامع رجلا آخر، وبذا تفقد حب واحترام "دفلين".

التمحور الآخر الخاص بتماهينا في "سيئة السمعة"، من المدهش أنه من نصيب، الشرير، "سيباستيان"، الذي وفقًا لـ "هيتشكوك" يحب "أليشيا" أكثر من "دفلين"[١٤٢]. حب "سيباستيان" لـ "أليشيا" جرى تقديمه كخطوة إيجابية متطورة في حياته. أخيرًا حرر نفسه من هيمنة والدته الغيور، التي نجحت حتى الآن في منعه من الزواج. عندما يعلم "سيباستيان" أنه قد تعرض للخيانة، ينساق مرة أخرى للانغماس في مجال تأثير والدته المُسيطرة، ويجبر على قتل المرأة التي يحبها. يقوم "هيتشكوك" بالتعبير عن هذا الموضوع بطريقة بصرية مخيفة عندما نشاهد، من وجهة نظر "أليشيا"، ظل "سيباستيان" يندمج مع ظل والدته بينما يتحد الاثنان لقتلها (انظر الصورة رقم ٤٤)، وهي تنذر باللحظة التي، في فيلم "سايكو"، يندمج فيها "نورمان باتس"، نفسيًا وجسمانيًا مع "السيدة باتس"، أثناء قتل "ماريون". ما يقول "هيتشكوك" إنه بدأ كفانتازيا، رجل "يجبر" امرأة أن تجامع رجلا آخر بدافع "الواجب"، تطور إلى بنية معقدة، وتفكير عميق بالتأمل في العلاقات غير السوية بين الحب والكره والتدمير الذاتي. يؤدي حب "سيباستيان" لـ "أليشيا" إلى إذلاله وتعرضه للخيانة ثم رغبته في قتلها، بينما يؤدي حب "أليشيا" لـ "دفلين" إلى إهانة نفسها ومساواتها بـ "ماتا هاري" وتقريبًا تموت بالسم عندما يكتشف أمرها.

---

(١٤٢) تروفو، "هيتشكوك"، ١٧١.



صورة رقم ٤٤. يوحي "هيتشكوك" بصريًا بأن "سيباستيان" صار غارقًا أو خاضعًا للعالم المؤثر لوالدته بدمج ظلهما معًا. ("سيئة السمعة"، ١٩٤٦).

كان "هيتشكوك" مهتمًا بالعمل على إنجاح حيل وأزمات الحبكة الجاسوسية وتحولاتها بدرجة أقل من استكشافه للمآزق السيكولوجية والأخلاقية للبشر الذين يصبحون جواسيسًا وبالتالي، بالضرورة، يجب أن ينخرطوا في نشاطات غير مشروعة كالسرقة، والقتل، والخيانة الجنسية. ولذا على الرغم من أن حبكاته البوليسية ذات مواقف وألغاز خطيرة تجذب الجماهير الغفيرة، فإنها أيضًا توفر حججًا أو ذرائع بحيث تضع شخصياته تحت ضغط سيكولوجي وأخلاقي. شخصيات "هيتشكوك" ليست مسطحة أو ذات بعد واحد أبدًا بل، على العكس من ذلك، كائنات مركبة تعاني تبعات

رهيبة عاطفية وأحيانًا جسدية عندما يفسدون أخلاقيتهم بدافع الحاجة أو الضرورة — في سبيل الحب أو افتراض تحقيق ما هو أفضل وأسمى، أو كلاهما.

أسلوب "هيتشكوك": السينما الخالصة

أكدتُ على المشاعر العاطفية الخفية في فيلم "سيئة السمعة" لأنني أردتُ أن أوضح لماذا تعتبر أفلام "هيتشكوك" استكشافات أخلاقية وسيكولوجية تتسم بالجدية. سأنتقل الآن إلى تأمل ودراسة أسلوب "هيتشكوك"، الكيفية التي يجبر بها جمهوره على التماهي مع شخصياته المعرضة للمخاطر خلال فقرات فنية من "السينما الخالصة". السينما الخالصة مصطلح يرجع إلى النقاشات النظرية والجدالية للنقاد الفرنسيين في العشرينيات، الذين اعتقد بعضهم أن السينما كانت شكلا فنيًا مختلفًا أو مميزًا لأنها تشمل كل الفنون الأخرى — الأدب، والموسيقا، والرقص، والمسرح، والرسم، والشعر، والتصوير — على الرغم من أن نقادًا آخرين، مؤيدين أو مدافعين عن السينما الخالصة، أصروا على أن الأفلام تعتمد فقط على سمات فريدة ومحددة للوسيط السينمائي. فقد بلغت فكرة السينما الخالصة أقصى مدى لها لدرجة أن الأفلام البصرية التجريدية فقط أمكن اعتبارها "خالصة"، لأن الأفلام التي تسرد قصة تستعير أو تقتبس من الفنون الأخرى — الأدب والمسرح. استخدم "هيتشكوك" المصطلح بطريقة أقل تطرفًا، مشيرًا إلى كيفية تمكن المخرج من التعبير عن الأفكار أو خلق حالة درامية من دون الحاجة إلى الكلمات، عبر اختيار وترتيب الصور على نحو خالص. أدلى "هيتشكوك" بالتصريح التالي عن طريقته في تحقيق أو إنجاز لحظات من السينما الخالصة:

"أنت تبني أو تُركب تدريجيًا الوضع أو الحالة السيكولوجية، واحدة تلو الأخرى، مستخدمًا الكاميرا للتأكيد أولا على تفصيلة أولى، ثم الأخرى. الغرض هو أن تسحب

الجمهور مباشرة إلى داخل الحالة بدلا من أن تتركهم يشاهدونها من الخارج، عن بعد. ويمكنك القيام بهذا فقط عن طريق تجزأة الحدث إلى تفاصيل وتقطع من حدث إلى آخر، حتى تجبر كل تفصيلة بالتناوب على جذب انتباه الجمهور والكشف عن معناها السيكولوجي. لو عالجت المشهد بالكامل بطريقة متصلة من البداية إلى النهاية، وببساطة سجلته تسجيلا فوتوغرافيًا بكاميرا في وضع أو مكان واحد دائمًا، فسوف تفقد سلطتك على الجمهور"[١٤٣].

تحليل تسلسل: سرقة المفتاح

يوضح التحليل الدقيق لتسلسل سرقة "أليشيا" للمفتاح، بناء على أوامر "دفلين"، من سلسلة مفاتيح "سيباستيان" مباشرة قبل حفل استقبال أُعدَ للاحتفال بزواجهما الحديث إلى أي مدى يحث تلاعب "هيتشكوك" البارع بالتقنيات السينمائية المتفرج على التماهي مع "أليشيا" أثناء قيامها بمهمتها الخطرة. كان بإمكان "هيتشكوك" بسهولة أن يصوِّر الحدث الخاص بسرقة "أليشيا" للمفتاح في لقطة واحدة، لكنه يختار بدلا من ذلك تجزأة هذا الحدث إلى اثنتي عشرة لقطة منفصلة. في الاثنتي عشرة لقطة المكونة للتسلسل، أربعة منها لقطات عامة أو متوسطة وظيفتها إنشاء أو إعادة تأسيس السياق العريض للحدث. والشطر الأكبر عبارة عن لقطات مقربة لوجه "أليشيا"، أو يديها، أو المفتاح. خمس لقطات منها لقطات شخصية، من وجهة نظر "أليشيا". استخدام "هيتشكوك" المتكرر للقطات

(١٤٣) ألفريد هيتشكوك، "الاتجاه (١٩٣٧)"، في "نظرة مركزة على هيتشكوك"، تحرير: ألبرت جيه. لا فالي (إنجلوود كليفس، نيو جيرسي: برنتس هال، المحدودة، ١٩٧٢).

وجهة النظر وسيلته أو أداته الأساسية لـ "سحب الجمهور مباشرة إلى داخل الحالة". ولأنه يجعلنا نشاهد الكثير من الحدث عبر عيني "أليشيا" فإننا ننجذب بقوة للتماهي معها. ونستوعب تفكيرها لأننا مجبرين على أن نرى بالضبط ما تراه هي.

في اللقطة الأولى من التسلسل نرى لها صورة بعيدة إلى حد ما. تظهر في لقطة عامة، يُبروزها الباب المؤدي من حجرة النوم إلى حجرة ملابس "سيباستيان". التصوير في العمق لهذه الصورة ينقل شعورًا بالفضاء المفتوح، حجرة للدخول إليها، وخلفية في حالة التراجع. (انظر الصورة رقم ٤٥). هذا الشعور بالحرية يتبدد بسرعة عندما تتحرك "إليشيا"، في نفس اللقطة، نحو الكاميرا في لقطة قريبة متوسطة أكثر إحكامًا، فتصبح الخلفية من ورائها بعيدة عن المركز البؤري. في هذه اللحظة تحدق عيني "أليشيا" عن قصد جهة اليسار إلى خارج الكادر. (انظر الصورة رقم ٤٦). تكشف اللقطة الثانية، من وجهة نظرها، عما تحدق إليه عن قصد: الباب المؤدي إلى حمام "سيباستيان"، المفتوح جزئيًا بعض الشيء، وظله الذي يتحرك بشكل متقطع عبره. (انظر الصورة رقم ٤٧). ظل "سيباستيان" الذي يتذبذب على الباب يؤدي دورًا مزدوجًا فيجعله شخصية مُهَدِدة ومنذرة بالخطر (نظرًا لأن الظلال مرتبطة بالخطر غالبًا) ويوحي بقربه الشديد جدًا من "أليشيا"، مما يجعل من محاولة سرقتها المفتاح تبدو مخيفة بصورة خطرة. اللقطة الثالثة من هذا التسلسل لقطة رد فعل من جانب "أليشيا"، التي تتحرك إلى الأمام في لقطة مقربة مبروز بإحكام أكثر. التعبير الهادئ على وجهها، في طباق مدهش مع الخطر الخاص بوضعها، يجعلها تبدو شجاعة بشكل غير عادي. تخفض بصرها بسرعة صوب تسريحة "سيباستيان"، التي، كما شاهدنا في اللقطة السابقة، تقبع بالضبط خارج الباب المفضي إلى حمامه.



صورة رقم ٤٥. التصوير في العمق لهذه اللقطة الخاصة بـ "أليشيا" (إنجريد برجمان) ينقل شعورًا بالفضاء المفتوح، حجرة للدخول إليها. ("سيئة السمعة"، ١٩٤٦).



صورة رقم ٤٦. تنتقل "أليشيا" إلى لقطة قريبة متوسطة محكمة وتصبح الخلفية بعيدة عن المركز البؤري، مما يُبدد الشعور بالحرية. ("سيئة السمعة"، ١٩٤٦).



صورة رقم ٤٧. يوحي الظل على الباب بالتهديد الذي يشكله "سيباستيان" بالإضافة إلى دنوه القريب منها أثناء محاولتها سرقة مفتاحه. ("سيئة السمعة"، ١٩٤٦).

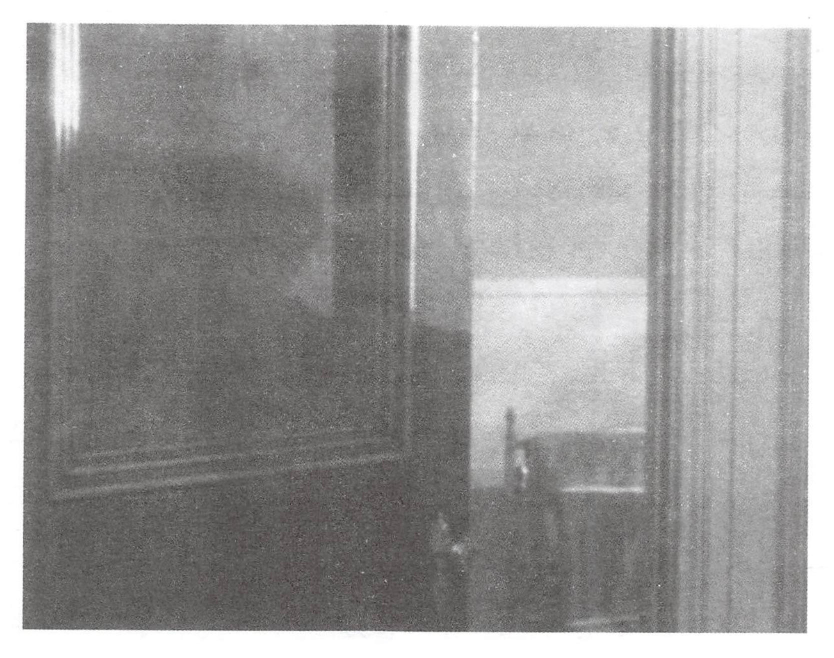
اللقطة الرابعة، من وجهة نظر "أليشيا"، تبدأ بالتسريحة المرئية من حيث كانت "أليشيا" واقفة في اللقطة السابقة. ثم تتحرك الكاميرا ببطء حتى التسريحة، كاشفة تدريجيًا عن الشيء موضع تحديق "أليشيا": سلسلة مفاتيح "سيباستيان" وفيها مفتاح قبو الخمور. لقطة التتبع، علاوة على ذلك، تصاحبها موسيقا غامضة، ترتفع إلى كريشوندو مخيف بينما تتحرك الكاميرا أقرب فأقرب نحو هدفها. حركة الكاميرا باتجاه المفاتيح تعبر بصريًا عن رغبة "أليشيا" الشديدة في الشيء الممنوع. ويوحي ارتفاع صوت الموسيقا بزيادة مماثلة في حدة انفالات "أليشيا" أثناء تفكيرها في خطورة ما تهم بالقيام به. اللقطة القريبة لسلسلة المفاتيح الممنوعة التي تنتهي بها اللقطة تدل على الأهمية الكبيرة للمفتاح المعلق

فيها، وتحرك أو تثير شهيتنا لاكتشاف ما يقبع خلف الباب الموصد الذي يمكن لهذا المفتاح فقط أن يفتحه. عن طريق مثل هذه الأدوات السينمائية يجعل "هيتشكوك" تصميم المتفرج مماثلا لتصميم "أليشيا" من أجل الاستيلاء على المفتاح. على غرار العديد من لقطات "هيتشكوك" التي تتجاوز حدود وظيفتها أو دورها البسيط في الإفصاح عن معلومة بالحبكة، نجد أن هذه اللقطة غرست أو بُثت فيها مشاعر متفاوتة لدرجة أنه ليس بالإمكان عرضها إلا عبر المعالجة البارعة التي للأدوات السينمائية. لذا، فهي مناسبة وصالحة تمامًا كلحظة تنتمي إلى السينما الخالصة(١٤٤).

في اللقطة الخامسة، لقطة عامة لـ "أليشيا"، لا تزال تعبر الحجرة مقتربة من تسريحة "سيباستيان" والمفاتيح. تمشي باتجاه التسريحة حتى، في نهاية اللقطة، يتم تأطيرها في لقطة متوسطة. عندما تهم بالإمساك بسلسلة المفاتيح، فجأة يأتيها صوت "سيباستيان" من خارج الكاميرا قائلا: "أنا مندهش من أن السيد "دفلين" سيأتي الليلة". تستمر هذه الكلمات أثناء الانتقال إلى اللقطة السادسة، وهي لقطة شخصية من وجهة نظر "أليشيا" لباب الحمام وظل "سيباستيان" يتحرك عبره. الآن، بسبب قربها الزائد من الباب، يبدو الظل الملقى أكبر، جاعلا إياه أكثر تهديدًا ويحقق معادلا بصريًا مثاليًا يدل على الخطر الزائد المعرضة له (انظر الصورة رقم ٤٨). اللقطة السابعة تعود بنا إلى نفس المكان المتميز كما في نهاية اللقطة الخامسة (لقطة مقربة متوسطة لـ "أليشيا"). لا تزال على وشك الإمساك بسلسلة المفاتيح حتى أثناء استمرار صوت "سيباستيان": "لا يمكنني أن ألوم أحد

(١٤٤) مثال أكثر من رائع على توظيف "هيتشكوك" للسينما الخالصة أو النقية للتأكيد البصري على المفتاح يحدث في بداية التسلسل التالي من الفيلم. تصور الكاميرا الحفلة في القصر، تبدأ من أعلى السلم. ثم تهبط تدريجيًا، تقترب أكثر فأكثر من "أليشيا" (التي تحيي الضيوف مع "سيباستيان")، إلى أن يتضح كل ذلك في كادر اللقطة المقربة ليد "أليشيا"، التي تقبض على المفتاح الحاسم.

لكونه يحبك، يا عزيزتي". السؤال المتولد عن الطريقة التي تم بها توليف هـذا التسلـسل يتمثل في الآتي: هل تجسر "أليشيا" على محاولة سرقة المفتاح بينما الوجود المباشر لـ "سيباستيان" واضح للغاية خارج الصورة، كما كان مبينًا في البداية عن طريق ظله والآن بصوته القادم من خارج الصورة؟



صورة رقم ٤٨. بسبب قرب "أليشيا" الزائد من الباب، يبدو ظل "سيباستيان" الملقى أكـبر. ("سيئة السمعة"، ١٩٤٦).

اللقطة الثامنة، لقطة مقربة كبيرة لوجه "أليشيا" المصمم الجـريء يرنـو باتجاه سلسلة المفاتيح التي تجيب عن السؤال. اللقطة التاسعة لقطـة شخـصية،

لقطة مقربة كبيرة ليدي "أليشيا" اللتين تجاهدان لاستخلاص مفتاح قبو الخمور من الحلقة، الذي تميّزه الأحرف الأولى لـــ "يونيكا"، التي تعني بالإسبانية الـــــ "الوحيد". (انظر الصورة رقم ٤٩). كان لوضع المفتاح الممنـــوع في سلــسلة المفاتيح لمسة ذكية، لأن بإمكان الجميع معرفة الصعوبة المتمثلة في إخراج مفتاح من سلسلة مفاتيح. وبجعل هذه اللقطة لقطة شخصية، يجبر "هيتشكوك" المتفرج مرة أخرى على التماهي مع العمل الخطر الذي تقوم به "أليشيا" والذي يعرضها للشبهة. صوت "سيباستيان" مستمر من اللقطة الثامنة. لا يزال يشير إلى تحرجه من وجود "دفلين" في الحفلة: "آمل فقط أن، آه، ألا يحدث شـــيئًا يعطيـــه أي انطباع خاطئ... سأكون معك على الفور". اللقطة العاشرة لقطة مقربة أخرى لـــ "أليشيا" تنظر نحو باب الحمام، تتبعها اللقطة الحادية عشر، لقطة شخـــصية أخرى، من وجهة نظر "أليشيا"، لظل "سيباستيان" المنطرح. تـــذكرنا هاتـــان اللقطتان إلى أي مدى هي عُرضة تمامًا للإيقاع بها. يتعطل التوتر أخيرًا لبرهة في اللقطة الثانية عشر، لقطة عامة ذات تصوير في العمق لـــ "أليشيا" وهي تعـــود إلى حجرة نومها، والمفتاح على الأرجح في قبضتها. في اللقطة التالية مباشـــرة، من دون فقد للإيقاع، نجد أن خروج "سيباستيان" من الحمام، يجعلنا نخشى أن يكون قد أدرك السرقة.



صورة رقم ٤٩. لقطة شخصية للمفتاح. بإمكان الجميع معرفة الصعوبة المتمثلة في أخذ المفتاح من سلسلة المفاتيح. ("سيئة السمعة"، ١٩٤٦).

في التسلسل الذي تم تحليله للتو، جرى تقديم "أليشيا" كشخصية شجاعة بشكل غير عادي في قيامها بمثل هذه المحاولة الخطرة. تسرق المفتاح، إذا جاز التعبير، من أمام عيني زوجها، وقد كشفت تقنية "هيتشكوك" من إدراكنا للخطر المحدق بها بوضعنا في مكانها. لكن رد فعلنا إزاء الخطر البدني المعرضة له ازداد عمقًا وتعقيدًا نظرًا للطبيعة الأخلاقية الملتبسة للسرقة. إنه من ناحية مفتاح تجري سرقته من شخص شرير بدافع الخير، لكن في هذه الحالة الشرير هو أيضًا زوج "أليشيا"، رجل يحبها ويثق فيها. تنتهز فرصة صلتها الحميمة به لتصل بسهولة إلى متعلقاته الشخصية لتسرقه. فوق كل هذا، الرجل الذي تسرق له المفتاح ليس فقط ممثلا للقانون، وإنما الرجل الذي تحبه. ونظرًا لهذه المشاكل العاطفية، فإن سرقة "أليشيا" لمفتاح زوجها ليست مجرد عملا بطوليًا سهلا

نفذته لأجل خير وصلاح بلدها. إنها تجعل منه ديوثًا وتخصيه رمزيًا أيضًا. عبر توليفة اللقطات المقربة والشخصية، يضع "هيتشكوك" المتفرج داخل الحدث، يجعلنا على دراية مباشرة بما تشعر به شخصية يائسة جدًا لإصلاح نفسها، والفوز بالحب والقبول الذاتي، لدرجة أنها لا ترغب فقط في تعريض نفسها لخطر فادح، بل أن تصبح أيضًا خائنة وسارقة. الإثارة الناجمة عن هذا كبيرة جدًا لأن هناك خطر كبير إذا تم ضبطها، ليس أقل من مواجهتها للرجل الذي زيفت له حبها وخانته. استخدام "هيتشكوك" المنتظم للقطات وجهة النظر أو الشخصية يورط المتفرج ليس فقط في حالات من الإثارة والتشويق حيث تكون حياة المرء في خطر، وإنما في أفعال شديدة الخطورة ومدمرة لدرجة أن ما هو عرضة للخطر فعلا هو روح المرء ذاتها. لو سمحنا لأنفسنا بالانشغال أو الانهماك وأن تجرفنا تقنيات "هيتشكوك" المغرية، فإننا نصير على بينة بأبعاد حياتنا الأخلاقية والنفسية التي تفاجئنا وتستوقفنا.

لخص "هيتشكوك" دوافعه لصناعة الأفلام في مقابلته مع "تروفو": "إشباعي الرئيسي في أن يكون للفيلم تأثيرًا على الجماهير، واعتبر هذا الأمر بالغ الأهمية. لا أهتم بالموضوع، ولا أهتم بالتمثيل، لكنني أهتم فعلا بأجزاء الفيلم والتصوير وشريط الصوت وكل المكونات التقنية التي تجعل الجمهور يصرخ"[١٤٥]. في مكان آخر، قال "هيتشكوك": "أستهدف إمداد أو تزويد الجمهور بصدمات مفيدة. أصبحت الحضارة وقائية جدًا لدرجة أننا لم نعد قادرين على أن نرتعد من وقع وهول الصدمات على نحو غريزي. الطريقة الوحيدة لإزالة الخدر وإنعاش أو إحياء توازننا الأخلاقي تتم عبر استخدام وسائل صناعية لإحداث صدمة. وأفضل طريقة لتحقيق ذلك، تبدو لي، عبر السينما"[١٤٦].

---

(١٤٥) تروفو، "هيتشكوك"، ٢٨٢.

(١٤٦) قال "هيتشكوك" هذا في مؤتمر صحفي عام ١٩٧٤.

سواء صرخنا أم لا في أفلام "هيتشكوك"، فإن أفضل هذه الأفلام وضعتنا بالفعل في تجربة فعلية أخافتنا، وحطمت رضانا الذاتي، وعرفتنا بأجزاء من ذواتنا ربما لم نكن مدركين لها أو واعين بها. تتمثل عبقرية "هيتشكوك" في إبداع أفلام تنهل من موارد ومصادر الوسيط السينمائي لتجعلنا نتفاعل، أو نشعر بالخوف، أو نجرب ليس فقط الفوضى التي قد تنفجر وتثور من الخارج، وإنما تلك التي تتبدى وتنتشر من داخلنا. أفلامه تتلائم وتعريف "كافكا" للكتاب الجيد: "فأس في البحر المتجمد داخلنا"(١٤٧). وقد نجح "هيتشكوك" في أن يكون فنانًا ترفيهيًا عظيمًا ورائعًا، أفلامه مع ذلك شديدة الجِدَة.

---

(١٤٧) كتب "فرانز كافكا" هذا في رسالة إلى "أوسكار بولاك"، في ٢٧ يناير عام ١٩٠٤. في "فرانز كافكا: رسائل إلى الأصدقاء، والعائلة، والمحررون"، ترجمة: ريتشارد وكلارا وينستون (نيويورك: سكوكين، ١٩٧٧)، ١٦.

٩ – سينما الفن الأوروبية

" ثـمانية ونصف" لـ "فيدريكو فيلليني"

الجوانب الحداثية لأسلوب "فيلليني"

يختلف فيلم "ثمانية ونصف" (١٩٦٣) لـــ "فيدريكو فيلليني" اختلافًا جذريًا في الأسلوب والمحتوى عن تيار السينما السائدة. على النقيض من أفلام هوليـــوود النموذجية، التي لها جذورها الراسخة، حيث الشخصيات المرســـومة بوضـــوح، والحبكات الموحدة، المترابطة في الأدب الشعبي للقرن التاسع عشر، فـــإن "ثمانيـــة ونصف" فيلم فني أوروبي، استلهم الأشكال والتقنيات الأدبية الحداثيـــة للقـــرن العشرين(١٤٨). تبنى الروائيون الحداثيون مثل "فيرجينيا ولف، وجيرترود شـــتاين، ووليام فوكنر، وجيمس جويس" أشكالا جديدة معقدة وصعبة في الغالـــب مـــن التصوير تبرز أو تسلط الضوء على ذاتية الراوي، وتنتقص من وتضعف طموحات أدب القرن التاسع عشر في تقديم شخصيات، وأحداث، ووقائع بصورة موضوعية. شك الأدباء الحداثيون في الإيمان بأن الفن يمكن في أي وقت أن يكون مرآة دقيقة

---

(١٤٨) من أجل مناقشة ممتازة وموسعة عن سرد السينما الفنية، انظر الفصل الخاص بـــ "ديفيد بوردويل" في "فن السرد السينمائي"، في "السرد في الأفلام الروائية" (ماديسون: مطبوعات جامعة ويسكونسن، ١٩٨٥)، ٢٠٥ – ٢٣٣). قمت بتطبيق أو استعمال العديد من أفكار "بوردويل" النافذة عن سرد السينما الفنية على مناقشتي لـــــ "ثمانيـــة ونصف".

للطبيعة والمجتمع، زاعمين بدلا من ذلك أن الفن يمكن أن يعكس العالم الخـــارجي كما هو مرشح عبر الذهن فقط.

عندما شاهدت "ثمانية ونصف" لأول مرة عام ١٩٦٤ احترت تمامًا. كان هـــذا بسبب "الميزانسين" الغريب والأسلوبي للفيلم وتشوشي إزاء ما كان يحدث بالـــضبط في الحبكة. فلم يكن هناك فيلم حتى ذلك التاريخ قد أعدني أو جعلني مهيأة لاستقبال اقتباس "فيلليني" لتقنية حداثية جوهرية — سرد تيار الوعي. إن سرد تيـــار الـــوعي لا ينقـــل الأحداث أو الوقائع وفقًا لنظام أو ترتيب خطي واضح، بالعكس تسرد القصة كما لـــو كان الرواي مستلقيًا على أريكة محلل نفسي ويطلب منه ربط الأحـــداث باســـتخدام تداعي المعاني، وتتضمن ليس فقط "الحقائق" الخاصـــة بقـــصة وإنمـــا جميـــع المـــشاعر والارتباطات أو التداعيات الذهنية التي تفجرها القصة في ذهن الراوي أو السارد. لـــذا، ليس هناك في "ثمانية ونصف" خيط من الأحداث السببية المنطقية الخطية السهلة المتابعة، كما هو عليه الأمر في أفلام هوليوود الكلاسيكية. في أي لحظـــة في الفـــيلم، نجـــد أن ظروف "جويدو" قد لا تفجر حدثًا وإنما رؤية داخلية — حلم، أو ذكرى طفولـــة، أو مشهد من الفيلم الذي لم يقم "جويدو" بتنفيذه بعد. تذكرنا كثرة الرؤى الداخلية بأننا لا نشاهد نسخة من العالم كما هو عليه، بل العالم كما يتم تذكره بطريقة التداعي الحر أو تداعي المعاني، وقد تم ترشيحه أو فلترته عبر ذهن الراوي.

في الأدب الحداثي، لا ينصب الهدف في الغالب على سرد قصة مثيرة وإنما وصف أو رسم شخصية تعاني أزمة وجودية. وبالتالي لا يكون التأكيد على الحدث الخـــارجي وإنما على البصيرة أو الإدراك الداخلي. كما يلاحظ منظر الرواية "هورست روثروف"، فإن السرد: "مُنظم صوب أوضاع أو حالات محددة فيها الشخصية المقدمة... ببـــصيرة

نافذة تصبح مدركة لمعنى الوجود في مقابل انتفاء أو انعدام معنى الوجود"[١٤٩]. في المعالجة أو أثناء التقدم في السرد، يصبح السرد تصريحًا أو رأيًا ضمنيًا عن ظروف الحياة الحديثة. وتنطبق كل هذه السمات على "ثمانية ونصف" لـ "فيلليني". يدور الفيلم حول الأزمة الوجودية لمخرج تعرض لانهيار عصبي في غمرة عمل يخرجه، يفتقد الإلهام أو يتخلى عنه الوحي في الفيلم الذي وقع عقدًا لتنفيذه. يكشف الفيلم الحالات الثقافية والسيكولوجية التي تعيق ذهن الفنان ويقدم لحظة كشف عندما يعود الإحساس بالمعنى وفهمه (وبالتالي معرفة ما يدور فيلمه حوله) إلى الفنان. في الأدب الحداثي والسينما الفنية أيضًا، لا يكون مغزى أو غرض العمل الفني واضحًا أبدًا وسهل الفهم. يجب على المرء أن يعمل عقله ليجمع الأجزاء معًا في ذهنه، لاكتشاف ما الذي يحاول المؤلف أو صاحب سينما المؤلف قوله. وكما هو عليه الأمر تمامًا في أي عمل أدبي معاصر صعب، يحتاج المرء أيضًا لمشاهدة واكتشاف "ثمانية ونصف" أكثر من مرة كي "يفهمه".

يقدم "ثمانية ونصف" نفسه أيضًا كعمل حداثي بسبب الذاتية أو الانعكاس الذاتي فيه. على نهج الروايات الحديثة التي تجذب الانتباه إلى تقاليدها الخاصة والكلمات التي تشكلت منها، يجذب "ثمانية ونصف" الانتباه بوضوح صارخ إلى تقنياته السينمائية. حركات الكاميرا الملفتة، والمونتاج الجريء، وانتقاد الوعي الذاتي تجعلنا ندرك أننا لا نشاهد الحياة، وإنما ترجمة سينمائية للحياة، الحياة كما تعكسها السينما. بالطبع، كل ما نشاهده في "ثمانية ونصف"، بداية بالحلم الذي يفتتح الفيلم، مُرشح بشكل صارخ عبر الإدراك السينمائي لبطل "فيلليني" الخيالي، المخرج "جويدو أنسيلمي"، الذي يعكس إدراكه السينمائي إدراك "فيلليني" السينمائي. حتى عنوان فيلم "فيلليني" هو انعكاس ذاتي: إنه أيضًا عنوان فيلم "أنسيلمي". علاوة على ذلك، فإنه يحصي حرفيًا أفلام "فيلليني" السابقة في السينما. قبل "ثمانية

(١٤٩) هذا الاقتباس لـ "هورست روثروف" يظهر في كتاب "السرد في السينما الروائية"، "بوردويل"، ٢٠٨.

ونصف"، أخرج "فيلليني" ستة أفلام، واشترك في إخراج آخر، وأخرج جزأين في فيلمين. وفقًا لحساباته، يصل مجموع هذه الأفلام إلى سبعة ونصف. وبالتالي كان "ثمانية ونصف" الفيلم الثامن والنصف لـ "فيلليني".

شكل "ثمانية ونصف" انحرافًا أو حيودًا، في الأسلوب والموضوع، عن أفلام "فيلليني" المبكرة وعن كلاسيكيات الواقعية الجديدة الإيطالية، مثل "المدينة المفتوحة" (١٩٤٥) لـ "روسيلليني" و"بيسان" (١٩٤٦)، اللذين عمل فيهما "فيلليني" ككاتب للسيناريو في بدايته المهنية. كما ناقشنا في الفصل السادس، كان هدف العديد من مخرجي الواقعية الجديدة الإيطاليين الوصف أو التصوير الحقيقي للحالة البائسة لإيطاليا في أعقاب الحرب العالمية الثانية. على الرغم من أن هدف "فيلليني" كان أيضًا سرد الحقيقة في الفيلم، فإن تلك الحقيقة لم تشتمل فقط على رؤية المخرج للواقع الاجتماعي ولكن أيضًا رؤيته الروحية، والسيكولوجية، والميتافيزيقة للواقع. فقد أدرك أن أقل الأفلام واقعية، تلك التي تظاهرت بأنها الأكثر موضوعية. تحت تأثير أفكار المحلل النفسي السويسري "كار يونج"، كتب "فيلليني": "أحيانًا يمكن لفيلم، رغم تجنبه أي تصوير دقيق للواقع التاريخي أو السياسي، أن يجسد عبر شخصيات أسطورية، تتحدث بلغة بدائية بسيطة تمامًا، التعارض بين المشاعر المعاصرة، وبوسعه أن يصبح أكثر واقعية إلى حد بعيد من فيلم آخر جرت الإشارة فيه إلى الأمور الاجتماعية والسياسية بدقة بالغة"[١٥٠]. يختلف "ثمانية ونصف" اختلافًا جذريًا ويحيد عن الواقعية الجديدة لأن صوره لا تزعم أو تدعي أنها تعكس العالم، أو أنها تقدم انعكاسًا "حقيقي صادق" للمجتمع، ولكنها تعكس العقل بالفعل – العالم الداخلي الذاتي لمخرج إيطالي كبير وناجح.

---

(١٥٠) اقتباس لفيلليني في "بيتر بوندانيلا"، "سينما فيدريكو فيلليني" (برينستون: مطبوعات جامعة برنستون، ١٩٩٢)، ٧١.

ملخص الحبكة

يسرد "ثمانية ونصف" قصة المخرج المشهور "جويدو أنسيلمي" (مارشيلو ماستروياني)، الذي، في غمرة تنفيذه لفيلم، يفقد إلهامه فجأة ويخشى عدم قدرته أبدًا على إكمال المشروع، الذي هو بمثابة قنبلة مدوية تنتمي إلى الخيال العلمي تزعم فكريًا نهاية العالم. طاقم الإنتاج تم توظيفه، ووزعت الأدوار على الممثلين، وشيدت الديكورات (بما في ذلك منصة فضائية ضخمة قرب البحر كلفت المنتج ملايين الليرات)، لكن المخرج غير قادر على التوصل إلى سيناريو أو أي وحي أو إلهام آخر للفيلم. الأزمة التي يمر بها في مهنته، تحدث بينما هو على وشك بلوغ مرحلة منتصف العمر، تجعله يشك في موهبته كمخرج وتظهر على السطح صراعات في حياته الشخصية. كان قد نُصِحَ بزيارة منتجع صحي حديث للاسترخاء، ويأمل بهذا في التغلب على وعكته. لكن مشاكل "جويدو" – في هيئة المنتج الخاص به، وشريكه في كتابة السيناريو، وطاقم إنتاجه، وأفراد فريق التمثيل العاملين معه، والصحفيين المتحينين – كلها تتبعه إلى المنتجع. في لحظة انحراف، يدعو "جويدو" زوجته أيضًا للانضمام إليه، على الرغم من أن عشيقته هناك بالفعل. ويتسبب هذا في شجار يهدد زواجه، فتبدو حياته الشخصية والمهنية متجهة إلى كارثة.

التطور الخطي للحبكة تجرى مقاطعته باستمرار، غالبًا من دون إشارات أو تلميحات للمتفرج، عن طريق السرد المتتالي والمتداعي لأحلام "جويدو"، ورؤاه، وخيالاته، وأحلام يقظته، وذكريات طفولته، التي تثيرها وتستدعيها أزمته الحالية. والفيلم في الحقيقة موسوعة في أنواع الرؤى الداخلية. أحلام "جويدو"، بالأحرى كوابيسه، تطلعنا على إحساسه بالذنب والقلق الذي يعانيه. ورؤاه، دائمًا على هيئة فتاة جميلة ترتدي الأبيض، تقدم وعدًا زائفًا بالخلاص والتحرر من ركوده الذهني، تعكس خيالات منتصف العمر الذكورية الشائعة "لو أمكنني فقط أن أقابل الفتاة المناسبة، امرأة جميلة، سأستعيد حيويتي وستحل مشاكلي". إن ذكريات طفولة "جويدو" تمكنه من استعادة أو

معايشة ومراجعة التجارب الشبابية التي كانت أساس صراعاته الحالية، وتستكشف أحلام يقظته حلولا لرغباته الأكثر والأعمق ذنبًا. كمثال على ما سبق، يتخيل أن زوجته وعشيقته تلتقيان بلطف وود، تجامل إحداهما الأخرى، وترقصان معًا بانسجام رائع. يصبح حلم اليقظة هذا ضرب من الفانتازيا الكاملة يتخيل فيه نفسه سيدًا لحريم مكون من جميع النساء الذي رغبهن في أي وقت – يعيشون بسعادة وعلى نحو اجتماعي معًا، ويتفانين في خدمته، وكل امرأة يتجاوز سنها السادسة والعشرين تستبعد إلى الطابق العلوي(١٥١).

لكن مهما بلغت تخيلاته فلن تقوى على درء قرار مشؤوم خاص بمشاكله الواقعية. يرتب منتجه مؤتمرًا صحفيًا لإجباره على الإدلاء بشيء واضح عن الفيلم، فيزحف "جويدو"، الذي يعجز عن الإجابة على الأسئلة العدائية للصحافة ويهدده المنتج بالدمار إذا لم يفعل، تحت المائدة ويطلق النار على نفسه. لكن يتضح أن هذا التصرف الرهيب مجرد وهم آخر، ويمدنا "فيلليني" على الفور بنهاية أخرى. يقود "جويدو" سيارته بعيدًا عن المؤتمر الصحفي، فيما يبدو أنه إعلان من جانبه أنه لن يصنع الفيلم. معاونه، "دومير"، رجل انتقادي قاسي يجسد الكراهية الذاتية للمخرج وفقدانه الثقة في تعبيراته الذاتية الأكثر أصالة وجدة، مسرور ومبتهج تمامًا، فقد كان على يقين أن الفيلم سيكون كارثة جمالية وفكرية. لكن فجأة يرى "جويدو" صديقه الساحر "ماريو" يلوح بعصاه السحرية، ثم يرى الفتاة الجميلة المرتدية الأبيض. يظهر الآن، كلهم يرتدون الأبيض، أناس ماضيه وحاضره الذين يسكنون أحلامه وخيالاته: "كارلا"، عشيقته، العمات

---

(١٥١) مشاهد مثل هذه، ومشاهد للعاهرة الضخمة "ساراجينا"، جلعت "فيلليني" عرضة للنقد من جانب هؤلاء الذين يستنكرون استغلال النساء ضمن الفيلم من جانب شخصية "جويدو أنسيلمي" والحملقة المتلصصة على النساء من جانب كاميرا "فيلليني". المدافعون عنه (الذين أميل إلى الاتفاق معهم) يصرون على أن فيلمه عن الأسس الاجتماعية والسيكولوجية للتعصب الجنسي وأن تصوير "فيلليني" لـ "جويدو" كسيد أو زعيم للحريم هو في الحقيقة محاكاة ساخرة تستخف بالذات. وقد جرى تقديمها بوضوح كوهم أو فانتازيا لرجل في منتصف العمر يخشى فقدان قدرته أو تأثيره وبالتالي يحتاج لفرض أو بسط سيطرته على نساء ذليلات يصلحن للزواج.

اللاتي اهتممن به كطفل، "ساراجينا"، العاهرة التي لقنته أسرار الجنس، كاردينال كبير من الكنيسة، والدته ووالده. "جاكلين بون بون"، فتاة التعري التي نتعرف عليها بين حريم "جويدو"، تمشي بجانب امرأة طويلة جميلة ورشيقة، نزيلة في المنتجع، أبهرت "جويدو" لأنها تشبه تمثال "السيدة العذراء" الذي يتذكره من طفولته. يشعر المخرج فجأة بالقوة والتجدد بسبب هذه الصور، وبقدرته على حبهم وتقبلهم جميعًا. يترتب على هذا، انتفاء خشيته الناجمة عن اضطرابات وتناقضات حياته. يطلب من زوجته، التي لم يكن أمينًا معها لسنوات، أن تتقبله كما هو، وتعده بدورها أن تحاول. (هذه، برغم كل شيء، لا تزال خيالات وأوهام "جويدو"، و"فيلليني").

أزمته الإبداعية تم حلها بطريقة سحرية، يلتقط "جويدو" بوقًا مكبرًا ويشرع في إخراج الفيلم الذي تأخر طويلا. يشير إلى صورته وهو طفل (مصدر إلهامه الشعري كبالغ) ليزيح ستارة بيضاء أسفل منصة سفينة الفضاء، البقية الباقية من فيلم الخيال العلمي الكارثي الذي كان متعاقدًا في الأصل على إخراجه. أخيرًا أصبح لهيكل المتكلف مكانًا في فيلمه، ليس كمنصة إطلاق للهرب من صراعاته الداخلية عبر الأوهام، وإنما كوسيلة لمواجهة وتجاوز مشاكله العاطفية. أسفل سلالم المنصة يسير موكب من جميع ساكني العالم الداخلي والخارجي. من أجل ختام المبهج (الذي هو أيضًا بداية)، يوجه "جويدو" الجميع للإمساك بأيدي بعضهم البعض في صف طويل والرقص حول حلبة سيرك. بعد ذلك بفترة قصيرة، يتنزه "جويدو" كطفل ومجموعة صغيرة من المهرجين في الحلبة. أثناء سيرهم، يتلاشى المشهد تدريجيًا ويصير مظلمًا ويظهر العنوان "ثمانية ونصف". فجأة يعن لنا أننا لم نشاهد لتونا فيلمًا عن صراع مخرج لصنع فيلم فحسب، ولكن في الحقيقة شاهدنا بالضبط الفيلم نفسه الذي كان المخرج يجاهد كي يصنعه، وقد انتهى نهاية سعيدة. وأن عنوان ذلك الفيلم هو العنوان الحقيقي للفيلم الذي كنا نشاهده، "ثمانية ونصف".

البناء المزدوج المرآة في "ثمانية ونصف"

على الرغم من أن "جويدو أنسيلمي" بلا جدال هو صورة طبق الأصل من "فيدريكو فيلليني"، إلا أن هناك قليل من الشك في أن "فيلليني" أثناء ابتكاره لـ "جويدو"، مر بالعديد من الصراعات الداخلية التي تعوق إبداعه. من المعروف جيدًا أن "فيلليني" عاني من أزمة إبداعية مشابهة لـ "جويدو" أثناء عمله على الفيلم الذي أصبح فيما بعد "ثمانية ونصف". وفقًا لسرده للقصة، تم توزيع الأدوار على الممثلين وتشييد الديكور، لكنه لم يعد راغبًا في تنفيذ الفيلم. وأثناء كتابته لرسالة إلى المنتج يطالب منه فيها إيقافه، دعاه الميكانيكي الرئيسي لشرب كوب من الشمبانيا مع طاقم الفيلم للاحتفال ببداية الإنتاج. كما يتذكر "فيلليني": "فرغت الكؤوس، وصفق الجميع، وشعرت بالخجل يستحوذ عليّ. شعرت بأنني أضأل رجل، القبطان الذي يتخلى عن طاقمه... قلت لنفسي إنني في وضع لا مفر منه. مخرج أراد تنفيذ فيلم لم يعد يتذكره. وإذا به أمامي، في تلك اللحظة بالذات صار كل شيء في انسجام. توصلت مباشرة إلى لب الفيلم. سأسرد كل شيء حدث لي. سأصنع فيلمًا يروي قصة مخرج لم يعد يعرف ما الفيلم الذي يرغب في إخراجه"[١٥٢].

كما يلاحظ الناقد "كريستيان ميتز"، فإن لـ "ثمانية ونصف" بناء مزدوج المرآة: ""ثمانية ونصف" ليس فيلمًا عن السينما فقط، إنه فيلم عن الفيلم الذي هو نفسه على الأرجح عن السينما، إنه ليس فيلمًا عن مخرج فحسب، بل فيلم عن مخرج يعكس نفسه في فيلمه"[١٥٣]. ومن ثم فإن "فيلليني" منعكس في "جويدو أنسيلمي"، الذي، مثل

---

(١٥٢) اقتباس من "بيتر بوندانيلا"، "سينما فيدريكو فيلليني". ١٦٤ – ١٦٥.

(١٥٣) كريستيان ميتز، "البنية العاكسة في ثمانية ونصف لفيلليني"، في "لغة السينما"، ترجمة: مايكل تايلور (نيويورك: مطبوعات جامعة أكسفورد، ١٩٧٤)، ٢٣٤.

"فيلليني"، مجهوداته في صنع فيلم تعاني من أزمة، يحرر نفسه بتحويل الفيلم إلى فيلم عن القوى الاجتماعية والسيكولوجية التي خلقت أو شكلت مصدرًا لهذه الأزمة. وهذا، بالطبع، يفسر بطريقة أو أخرى المشاهد المحيرة في "ثمانية ونصف" التي نرى فيها "جويدو" يختبر ممثلات ليس من أجل القيام بأدوار في فانتازيا خيال علمي بل ليقمن بأدوار أشخاص مهمين في حياة المخرج – والده، وزوجته المتألمة، وعشيقته الحسية، والعاهرة "ساراجيينا". الرؤى الداخلية في الفيلم – الأحلام، والخيالات، والذكريات – لا تحاول تقليد الواقع الداخلي كما "يرى" حرفيًا من جانب "جويدو"، ولكنها تصور بدلا من ذلك كيفية توظيف مخرج سينمائي لوسيطه على نحو إبداعي من أجل تقديم أو توضيح الرؤى الداخلية بطريقة تساعده في التغلب على عقده. وبصورة جوهرية لا يعكس "ثمانية ونصف" الحياة الخارجية أو الداخلية لـ "جويدو أنسيلمي"، بل بدلا من ذلك يصوِّر تعبير "جويدو" السينمائي عن حياته الخارجية والداخلية. الفيلم، بالتالي، ليس محاكاة للواقع المعاش ولا لأوهام المخرج الداخلية، وإنما يقدم بصريًا الواقع والخيال كما سيقدمهما مخرج متقد الذكاء في فيلم سينمائي.

نظرة دقيقة على ترجمة "فيلليني" لذكريات طفولة "جويدو" أثناء لهوه مع العاهرة "ساراجينا" وعقابه اللاحق على إثمه وتجاوزه من جانب القساوسة في مدرسته الداخلية الكاثوليكية (الذي سأشير إليه طيلة هذه المناقشة بتسلسل "ساراجينا") تبين كيف يتجنب "فيلليني" تصوير ذكريات الطفولة هذه بتقنية الفلاش الباك السينمائية التقليدية التي تولد انطباعًا لدى المتفرجين بأنهم يشاهدون "فعلا" ما حدث له كطفل. بدلا من ذلك، تم تقديم هذه الذكرى وفقًا لطريقة أسلوبية متجردة إلى حد كبير، وزينت بتلميحات رمزية، وإقحامات هجائية، واستخدام غير تقليدي للموسيقا، والتصوير، والمونتاج. كل هذه الأدوات السينمائية غير التقليدية تجذب الانتباه إلى حقيقة أننا نشاهد إعادة إحياء لـ "جويدو أنسيلمي" في فيلم عن تجربة طفولته المؤلمة، والتسلسل هو

ذكرى شخصية خاصة به، إن لم تكن حرفية، عن التأثيرات السلبية لتربيته الكاثوليكية في المدرسة.

تحليل تسلسل: تسلسل "ساراجينا"

سياق وملخص الحبكة

انطلق تسلسل "ساراجينا" بسبب تشاور "جويدو" (بناء على إصرار منتجه) مع كاردينال الكنيسة الكاثوليكية بشأن التيمات الكاثوليكية في فيلمه. أثناء المقابلة، لا يسأل الكاردينال "جويدو" عن الفيلم بل عن حياته الشخصية، أسئلة تجعل المخرج غير مرتاح بوضوح. هل "جويدو" متزوج؟ (يجب بنعم)، هل لديه أطفال؟ (يجب بنعم ثم لا)، ما عمره؟ (ثلاثة وأربعون). ثم يوجه الكاردينال "جويدو" للاستماع إلى صرخة طائر ويستجيب "جويدو" مطيعًا، لكن ليس لفترة طويلة. يؤسر انتباهه منظر فلاحة ممتلئة الجسم تحمل سلة، تنورتها مرفوعة فوق ركبتيها. إن هذا المنظر الحسي هو الذي يطلق، حتى في وجود صاحب المقام الرفيع للكنيسة، ذكرى "جويدو" المشحونة جنسيًا عن "ساراجينا".

تستمر صرخة الطائر دون توقف متحولة إلى صوت صفير مزعج يصدر عن قس يُحكم مباراة كرة قدم في فناء مدرسة. "جويدو"، في الثامنة من عمره تقريبًا، يهرب من فناء المدرسة للانضمام إلى أصدقائه في رحلة لرؤية "ساراجينا"، عاهرة ذات مظهر قبيح تعيش في حصن قديم على الشاطئ. مقابل المال، تبدأ المرأة في رقص مثير، خليط بين الرومبا والتعري. يبدأ "جويدو"، المدفوع إلى الأمام من جانب أصدقائه، في الرقص معها. لكن بالضبط عندما ترفعه في الهواء، يظهر قسان صارمان من المدرسة بحثًا عن

الهاربين. يتم الإمساك بـ "جويدو" ويجر ثانية إلى المدرسة لمواجهة عقوبته. في مكتب رئيس الآباء يتم إعلامه بأن انتهاكه يُعَدُّ إثمًا كبيرًا. والدته، التي يغمرها الخجل مما فعله ابنها، تنبذه. يصبح زملاء "جويدو" يسخرون منه عندما يظهر في الفصل مرتديًا طاقية (طرطور) وعلى ظهره لافتة مكتوب عليها كلمة عار. بينما يتناول الآخرون العشاء ويستمعون إلى القس يقرأ بصوت عالٍ من حياة "لويجي" التقي، قديس عرف بكراهيته للنساء؛ يجبر "جويدو" على الركوع على ركبتيه فوق حبوب الذرة المؤلمة.

بعد ذلك نرى "جويدو" يتأمل في بقايا محنطة لقديسة بالية. في الاعتراف سئل إن كان على دراية بأن "ساراجينا" هي الشيطان. محنته انتهت أخيرًا، يركع أمام تمثال السيدة العذراء، ربما طلبًا للمغفرة. لكن على الرغم من الإجراءات الحازمة التي اتخذتها الكنيسة للسيطرة على النشاط الجنسي لـ "جويدو"، فإنه يعود ثانية إلى موقع الجريمة تتم تحيته بود من جانب "ساراجينا"، التي يجدها جالسة قبالة البحر، تغني. ينتقل المشهد ثانية إلى الحاضر. "جويدو" و"دومير"، معاونه، يناقشان في مطعم الحدث الذي شاهدناه لتونا، تسلسل "الساراجينا"، الذي يعتزم "جويدو" تضمينه في فيلمه. على مائدة مجاورة يجلس الكاردينال وحاشيته. يشكو "دومير" من أن تسلسل "السارجينا" الذي شاهدناه للتو مجرد ذكرى طفولة، مغرق في الحنين إلى الماضي، من دون وعي نقدي حقيقي للتجربة الكاثوليكية في إيطاليا[١٥٤].

(١٥٤) يسترضي "فيلليني" بمهارة نقاد فيلمه بجعل "دومير" شخصية قبيحة أو غير جذابة، ينتقده بقسوة شديدة. كما يلاحظ "روبرت ستام" في "المرجعية الذاتية في السينما والأدب: من دون كيخوته إلى جان لوك جودار" (نيويورك مطبوعات جامعة كولومبيا، ١٩٩٢)، فإن دمج النقد الخاص بالعمل في العالم الروائي أو الخيالي الذي يقدمه العمل، علامة مميزة للعديد من الأعمال الحداثية ذات الوعي الذاتي أو المرجعية الذاتية أو الانعكاس الذاتي. انظر تعليقات "ستام" في هذا الشأن على "ثمانية ونصف"، ١٥٥.

لكن التصويرالحي أو استدعاء "فيلليني" الفيلمي لهذا الحدث في حياة "جويدو" يتناقض مع ويكذب الكلمات النقدية القاسية. فكما روى "فيلليني" في إحدى المقابلات، هذا التسلسل قائم جزئيًا على الآثار السلبية لتعليمه الكاثوليكي. المدرسة الداخلية الكاثوليكية نموذج للمدرسة التي قضى فيها شبابه. هذه المدرسة، كما يزعم، كان لها: "تأثير مروع في تحديد الطريقة التي يعمل بها ذهني..."، ويتذكر "فيلليني" أن: "العقاب... كان ينتمي للقرون الوسطى.. بالنسبة لهؤلاء الأولاد الصغار (كنت في الثامنة أو التاسعة فقط) الطريقة التي عاقبونا بها كانت جد قاسية حقًا. على سبيل المثال، كانت إحدى العقوبات الأكثر تكرارًا تتمثل في جعل المذنب يركع فوق حبات الذرة الهندية لنصف ساعة... وكانت مؤلمة جدًا في الغالب". وذكر بالتفصيل الطرق الأخرى القاسية التي كان يعاقب بها الأولاد الصغار، ويخمن "فيلليني" أن المعاملة العسيرة لهؤلاء الأطفال الصغار هي: "نوع من الأمور التي قد تسبب مشاكل عقلية خطيرة، وتعقيدات خطيرة". ويضيف: "ربما الشعور بالذنب الذي أجراه معي، ولا يمكنني بالفعل التخفف منه، نابع من حقيقة أنني قضيت أربع أو خمس سنوات في تلك المدرسة"[١٥٥].

في "ثمانية ونصف"، يكثف "فيلليني" "أربع أو خمس سنوات قضاها في تلك المدرسة" في حدث واحد مؤلم. على الرغم من أن "سارجهينا" شخصية حقيقية من ماضي "فيلليني"، فإنه بالفعل لم يعاقب أبدًا من قبل القساوسة لعلاقته بها. لكن الربط الخيالي بين "ساراجينا" والمدرسة يحتوي على حقيقة عاطفية مهمة: إن التربية الكاثوليكية الصارمة أكثر مما ينبغي، يلمّحُ "فيلليني"، يمكن أن تعلم الأطفال الربط بين رغباتهم الطبيعية في الحرية والمتعة الجنسية بالذنب والعقاب، وينجم عن هذا مشاكل في حياتهم البالغة إبداعيًا وجنسيًا.

---

(١٥٥) اقتباس من "سوزان بدجين"، "فيلليني" (نيويورك: معهد السينما البريطاني، ١٩٦٣)، ٥٨ – ٧٠.

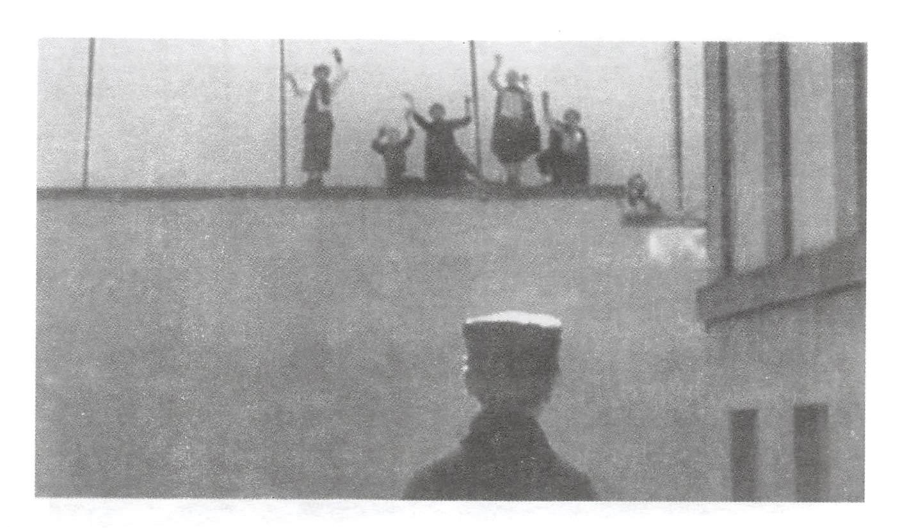
الواقعية (الذاتية) التعبيرية لـ "الميزانسين" والتصوير

للتأكيد البصري على كيفية تقييد تربية "جويدو" الكاثوليكية لروحه، يقارن "فيلليني"، بطريقة مُبالغ فيها وذاتية الأسلوب، العالم الضيق المحدود للكنيسة بالعالم الفوضوي المفتوح لـــ "ساراجينا". عندما نشاهد في البداية "جويدو" كطفل، نجده محاطًا بالجدران العالية لفناء المدرسة (انظر الصورة رقم ٥٠) ومطوقًا بذراع تمثال ضخم لوجيه من وجهاء الكنيسة (انظر الصورة رقم ٥١). بيت "ساراجينا"، على العكس، هو الفضاء الشاسع المفتوح للشاطئ. كل شيء يخصها يوحي ويكـــشف عن البيئة – شعرها يلوح بوحشية، قدميها عاريتين، تكاد تنفجر في ثوبها، حركاتها مائعة وجريئة. (انظر الصورة رقم ٥٢). في المقابل، القسان اللذان جاءا في أثـــر "جويدو" يرمزان إلى الحبس والتقييد: الرداءان الأسودان الطويلان يبدوان بـــصفة خاصة متنافرين والمنظر الطبيعي للشاطئ. (انظر الصورة رقم ٥٣). يقدم "فيلليني" إمساكهما بـــ "جويدو" في حركة مسرّعة من الكوميديا الهزلية الصامتة. تفـــاقم السرعة، إلى حد التشويه المبالغ فيه، من الحركات الميكانيكية المتيبسة للقسين. لكن في نفس الوقت الذي يجعلهما فيه يبدوان سخيفين، يسبغ عليهما قدرة مذهلـــة، فعلى الرغم من أن "جويدو" يهرب من القس الذي يلاحقه من جهة اليسار، يبدو في البداية أن"جويدو" قد هرب من مطارده، فإنه يصطدم فجأةً بالقس الثاني، الذي بشكل مستحيل تمامًا يبرز فجأة من يمين الكادر ليعوق مروره. حتى في العالم غير المحدود للشاطئ، تنجح الكنيسة في الإعاقة والحصار.

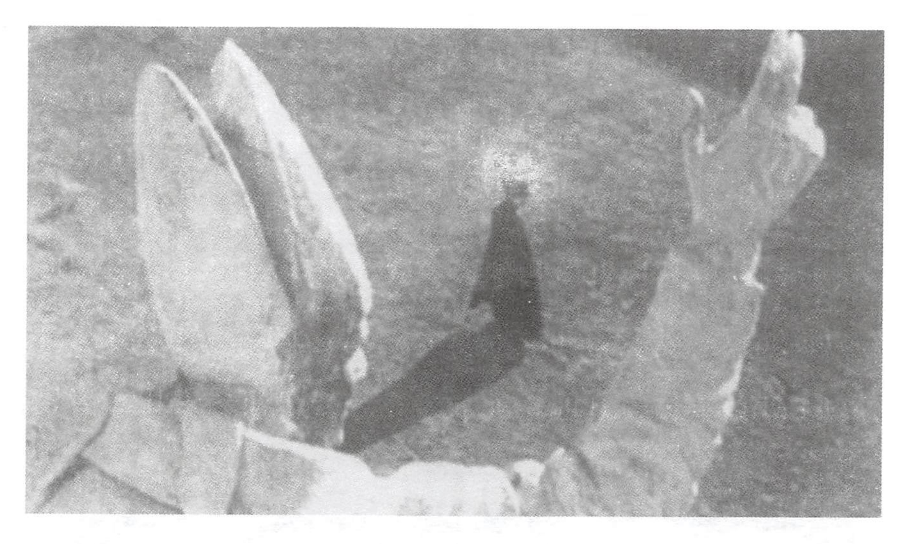
بمجرد عودة "جويدو" إلى المدرسة، يُستبدل فضاء البحر المفتوح بممر ضيق بلا نوافذ. محاطًا بقسين عن يمينه ويساره، يصبح "جويدو" سجينًا بمعنى الكلمـــة. وفي حين ربطت "سارجينا" بفن الرقص الحيوي، ربطت الكنيسة بالبورتريهـــات

والتماثيل، والأشكال الساكنة التي تبدو فيها صور الحياة جامدة وثابتة دائمًا. عندما يقاد "جويدو" من أذنه لمحاكمته، يمر بصف من البورتريهات، ورجال الكنيسة الصارمون الذين يحدقون فيه بأعين تشع بالاتهام. في نهاية الصف، تم تصوير مدعي "جويدو" ليبدو مشابهًا لأحد البورتريهات التي دبت فيها الحياة بغرابة. في نفس الوقت، التقابل أو التجاور الذي نراه يجعل الرجل بالكاد يبدو أكثر حيوية من الصور على الجدار.

حتى الكاميرا يبدو أنها تفقد حريتها في الحركة بمجرد عودتها إلى المدرسة. فعندما كانت "ساراجينا" ترقص على الشاطئ، كانت الكاميرا تتأرجح يمينًا ويسارًا بحرية لتتابع حركاتها، وتتوقف في بعض الأحيان فقط على الأجزاء الأكثر روعًا ورهبة في جسدها في محاكاة لأعين الأولاد، الذين يراقبونها بإعجاب متخوف بعض الشيء من فرط الشهوة المتفجرة. وبالعودة إلى المدرسة، نجد أن الحدث مصورًا في الأغلب من أوضاع ثابتة للكاميرا. وعندما تتحرك الكاميرا لا تتأرجح يمينًا ويسارًا كما حدث على الشاطئ، وإنما تتحرك بجدية إلى الأمام في خطوط مستقيمة لتكشف في كراهية وألم عن الأشياء المصورة الساكنة — البورتريهات الاتهامية على الجدار، الإدراك الذاتي الحزين لوالدة "جويدو"، الوجه التالف للقديسة التي تتخذ كعظة في إثارة الاشمئزاز من الجسد الأنثوي. حركات الكاميرا في هذا الجزء من تسلسل "ساراجينا" تميزت أيضًا بالحركات المحورية السريعة التي تنتقل من وجه قس إلى آخر، و"الزووم" السريع على وجوه متهمي "جويدو"، وهي حركات تضيف تأكيدًا لاذعًا إلى كلماتهم القاسية.



صورة رقم ٥٠. "جويدو" محاط بالجدران العالية لفناء المدرسة. ("ثمانية ونصف"، ١٩٦٣).



صورة رقم ٥١. "جويدو" مطوق بذراع التمثال الضخم لوجيه الكنيسة. ("ثمانية ونصف"، ١٩٦٣).



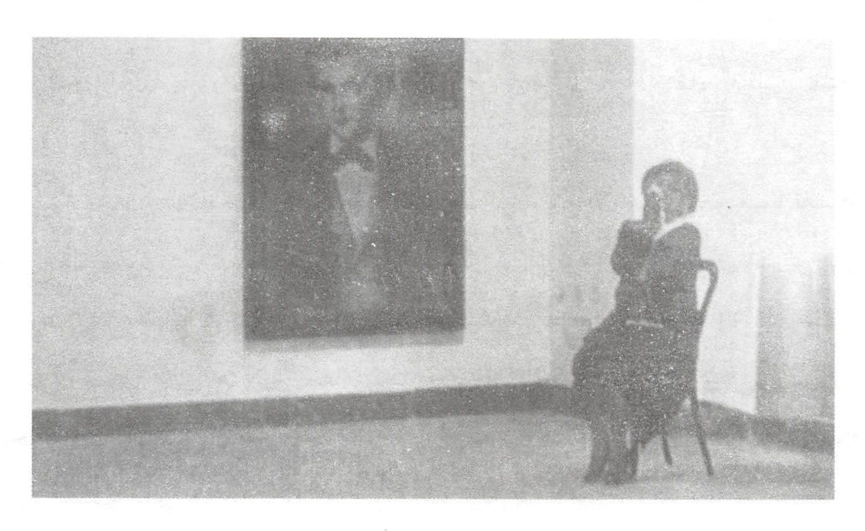
صورة رقم ٥٢. كل شيء يخص "ساراجينا" يكشف عن البيئة – شعرها يلوح بوحـــشية، قدميها العاريتين، تكاد تنفجر في ثوبها، حركتها مائعة وجريئة. ("ثمانية ونصف"، ١٩٦٣).



صورة رقم ٥٣. الرداءان الأسودان الطويلان للقسين متنافرين والمنظر الطبيعـــي للـــشاطئ. ("ثمانية ونصف"، ١٩٦٣).

أحد السمات الأكثر إدهاشًا في تسلسل "ساراجينا" هي إضفاء "فيلليني" المتعمد لأسلوبه الخاص على "الميزانسين". في محاكمة "جويدو"، على سبيل المثال، تجلس والدته قرب بورتريه كبير لولد صغير تحيط به هالة، هذا النوع من الأطفال هـــو مـــا تفـــضل بوضوح أن يكون عليه "جويدو". (انظر الصورة رقـــم ٥٤). وفي حـــين أن الوجـــود الموضوعي لمثل هذا البورتريه في قاعة المحكمة مستبعد بدرجة كـــبيرة، إلا ان إشـــارته الرمزية واضحة: أمثال هؤلاء الصغار يمكن فقط أن يوجدوا معلقين علـــى الجـــدران، مسجونين إلى الأبد في صور مرسومة كمثال يحتذى. هناك عدة سمات أخـــرى لهـــذا المشهد ليست مُبررة واقعيًا لكنها موجودة هناك لغرض رمزي. وفقًا لـــ "فيلليني"، عدد من القساوسة في المحاكمة قام بدورهم نساء حليقات الرأس، وتمت دبلجـــة أصـــواتهم الذكورية. وكما ذكرت "سوزان بدجين"، فإن هذه اللمسة الرمزيـــة تجعـــل متـــهمي "جويدو": "لسن أقل خطرًا من الرفقة التي انتزعوه منها"[١٥٦]. من العجيب، أنـــه تم تـــصوير والدة "جويدو" في هيئة امرأة عجوز ذات شعر أشيب، على الرغم من أن "الفلاش باك" مـــن المفترض أنه يشير إلى شيء قد حدث منذ ما يزيد عن ثلاثين سنة، عندما كانت والدته لا تزال شابة. وتصوير "فيلليني" لوالدة "جويدو" في الماضي كما هي عليه في الحاضـــر ينقـــل شـــعور "جويدو" بأنها لا تزال خجلة منه حتى الآن كما كانت في الماضي. الأثر السلبي لهـــذه الإدانـــة الأمومية (التي تطَبَّعَ بها "جويدو") تظهر قرب نهاية الفيلم، في المشهد الذي يطلق فيه "جويـــدو" النار على نفسه لأنه يعجز عن الإجابة على الأسئلة الخاصة بفيلمه في المؤتمر الصحفي. يـــسبق هذا الحدث مباشرة صورة لوالدته تقول: "إلى أين تفر، إنك ولد بائس؟"

(١٥٦)سوزان بدجين، "فيلليني"، ٥٠ – ٥١.



صورة رقم ٥٤. تجلس والدة "جويدو" قرب بورتريه لولد صغير تحيط به هالة، هذا النوع من الأطفال هو ما تفضل أن يكون عليه. ("ثمانية ونصف"، ١٩٦٣).

تسلسل "ساراجينا" ليس سوى، بعد إعادة صياغة كلمات "دومير"، مجرد ذكرى طفولة غارقة في الحنين إلى الماضي من دون وعي نقدي حقيقي للتجربة الكاثوليكية في إيطاليا. المعاقبة القاسية من جانب الكنيسة لرغبات "جويدو" الجنسية وحصرها لقيمة العذراء في أنها المرأة المثالية، يُلمِّحُ "فيلليني"، كان له أثرًا سلبيًا بصورة مدمرة في مرحلة بلوغ "جويدو"، فقد جعلته الكنيسة غير قادر على الجمع بين مشاعره الحنونة المحبة للمرأة ورغباته الجنسية. زوجة "جويدو" هي "مادونا"(♦). احترامه لها جعلها شيئًا محرمًا (تابو)، وليس لتفسدها أو تلوثها رغبته الجنسية (التي تشير إليها أو تصنفها الكنيسة على أنها إثم). ولا غرابة في أنها، عندما تزوره في المنتجع، فإنه يشعر بـ "التعب الشديد" ولا يمارس الجنس معها. الجنس مسموح به فقط (ولذا فإنه ممتع) مع النساء "السيئات" أو "المنحلات"، النساء اللاتي مآلهن الجحيم. عشيقة "جويدو"، "كارلا" السمينة الشهوانية،

(♦) المقصود بالكلمة هنا معناها الإيطالي، أي السيدة العذراء — المترجم.

نسخة ملطفة ومعدلة – لكن ليس تعديلا بالغًا – من "ساراجينا". في وقت سابق في أحداث "ثمانية ونصف" عندما تبدأ "كارلا" تبدو شديدة الشبه بزوجته إلى حد كبير، يجعلها "جويدو" تبدو كعاهرة ويطلب منها التظاهر بأنها ضلت طريقها إلى حجرته خطأ.

القليل من الرمزية الماكرة والمؤثرة تحدث عندما يركع "جويدو" أمام تمثال السيدة العذراء بعدما أخبره كاهنه أن "ساراجينا" هي الشيطان. بينما تتوقف الكاميرا طويلا على وجه العذراء، هناك إحلال تراكبي بطيء يدمج لبرهة تمثال العذراء بصورة لحصن "ساراجينا". (انظر الصورة رقم ٥٥). بعد ذلك، يشاهد "جويدو" "ساراجينا" جالسة على كرسي في مواجهة المحيط تغني أغنية عذبة. تضع واشحًا أبيض شفافًا (صورة ارتبطت بطهارة المرأة الشابة التي يشاهدها "جويدو" في رؤاه) يُطيِّره النسيم. إنها تبدو ملائكية أكثر منها شيطانية، لكن ربما أقل قليلا من الاثنين معًا. (انظر الصورة رقم ٥٦). عن طريق تقنية الطبع المركب حيث وضعت صورة العذراء على حصن العاهرة، وتقديم "ساراجينا" كغانية وكشخصية أمومية في الوقت نفسه، تغني أغنية مُهدهدة وتبتسم بلطف لـ "جويدو"، يُعَارض "فيلليني" ويُكذِّبُ مفهوم الكنيسة أو تصورها للعاهرة كشر محض، ويخلق في ذكرى "جويدو" المصورة حلا إيجابيًا لصدمة طفولته. في فيلمه، جرى التلميح إلى أن "جويدو" قد تعافى من الصدع الذي رسبته الكنيسة في نفسه على مدى حياته، صدع أشار إليه "فرويد" بأنه: "الشكل الأكثر شيوعًا للخزي في الحياة الجنسية"، أو كما يسمى أحيانًا، عقدة "المادونا – العاهرة"(١٥٧).

---

(١٥٧) سيجموند فرويد، "الشكل الأكثر شيوعًا للخزي في الحياة الجنسية"، في "النشاط الجنسي وسيكولوجيا الحب"، تحرير: فيليب ريف (نيويورك: كتب كوليار، ١٩٦٣)، ٥٨ – ٧٠.



صورة رقم ٥٥. يندمج تمثال العذراء بصورة حصن ساراجينا. ("ثمانية ونصف"، ١٩٦٣).



صورة رقم ٥٦. تبدو "ساراجينا" الآن ملائكية أكثر منها شيطانية، لكن ربما أقل قليلا من كليهما. ("ثمانية ونصف"، ١٩٦٣).

تدمير "فيلليني" لتقنيات المونتاج التقليدية

كما ناقشت في الفصلين الأول والرابع، جرى ترسيخ بعض قواعد المونتاج حتى لا يتشتت المتفرجون على تيار الأفلام الروائية السائدة بسبب المونتاج وللمحافظة على توجههم صوب فضاء الشاشة. عن طريق التوصيل السلس للقطات عبر التوليف المتطابق (أشير إليه أيضًا بالقطع المتواصل)، جرت مساعدة المتفرجين على الإنهماك في الوهم الذي يشاهدونه، إنه ليس فيلمًا مكونًا من قطع أو أجزاء متعددة من السيلولويد، وإنما واقع مباشر. في السينما الفنية الحداثية ذات الانعكاس الذاتي، بالطبع، لم يعد هذا هو الهدف. عن طريق التمسك أو الالتصاق الجزئي بقواعد المونتاج المتواصل، بل وفي نفس الوقت تقويضها أو تدميرها بمكر، يجذب "فيلليني" الانتباه عن عمد إلى براعته في مونتاج سينماه. ويحتوي تسلسل "ساراجينا" على عدد من الأمثلة المدهشة لتدمير "فيلليني" المرح لتقنيات المونتاج التقليدية.

في بداية تسلسل "ساراجينا"، لتصوير هروب "جويدو" من فناء المدرسة، يقلب "فيلليني" تقليد تطابق الحركة والاتجاه. كما ناقشت في الفصل الأول، عند ربط حركة الممثل واتجاهه في لقطات متصلة، فإن الأثر المعتاد هو خلق إيهام في ذهن المتفرج بالتواصل أو الاستمرار الزماني والمكاني بين اللقطات. يربط "فيلليني" حركة واتجاه جري "جويدو" في لقطتين، لكن من دون خلق إيهام بالاستمرار الزماني والمكاني. في اللقطة الأولى نرى "جويدو" يجري من الذراع المطوقة للتمثال باتجاه يمين الكادر، وفي اللقطة التالية نراه مستمرًا في الجري، أيضًا باتجاه يمين الكادر. لكن في اللقطة الثانية يكون فجأة على الجانب الآخر من الجدار يجري مع أصدقائه. التطابق المضبوط لحركة واتجاه جري "جويدو" تجعل الحدث يظهر كجري واحد مستمر ومتواصل، لكن لأن المكان تغير جذريًا في اللقطة الثانية، فإن "جويدو" يبدو وكأنه قد قفز بطريقة سحرية فوق الجدار أو اخترقه. وكما في الحلم، فجأة تتحول الرغبة في الحرية إلى أمر واقع فوري. هنا لا يعكس مونتاج "فيلليني" منطق الواقع وإنما معالجات ذهن حالم تواق.

"فيلليني" خبير ماهر تمامًا في استخدام المونتاج غير التقليدي لخلق منطق الكابوس. عودة "جويدو"، إلى المدرسة من الشاطئ تجري بالضبط بنفس سهولة وسرعة هروبه منها. بعدما ترفع "ساراجينا" "جويدو" في الهواء، موحيًا بذروة متعته، قطع "فيلليني" إلى اقتراب القسين، وأتبعه بقطع على هرب "جويدو". لا يخفف "فيلليني" من تأثير هذه الأحداث بنقله لها بطريقة واقعية، بحيث يعرض لنا لمحة "جويدو" الأولى للقسين، ثم انفصاله عن "ساراجينا"، وتشتت أصدقائه. بدلا من ذلك، تم تكثيف الحدث للتأكيد على المنطق السيكولوجي للمتع المذنبة التي يتبعها على الفور شبح المعاقبة، ويليها الفرار. بعد الإمساك بـ "جويدو" في التصادم الكوميدي مع القس، ترتفع الكاميرا لتظهره وقد رافقه بالإكراه قس عن يمينه. في اللقطة التالية، تطابق للحركة والاتجاه، لا يزال "جويدو" مرافقًا من جانب القس عن يمينه، لكن المكان تغيّر — "جويدو" لم يعد الآن على الشاطئ وإنما في المدرسة. مرة أخرى، يدمج المونتاج السلس لـ "فيلليني" الأماكن المختلفة ويكثف الزمن، ويتم هذا هنا للتأكيد على سرعة عقاب الكنيسة في ذاكرة الآثم الصغير.

مثال آخر يكسر فيه "فيلليني" القواعد الراسخة للقطع المتواصل نجده عندما يمثل "جويدو" أمام زملائه كعظة على العار. أثناء سخرية زملاء "جويدو" منه، يقطع "فيلليني" فجأة إلى لقطة مقربة كبيرة على طبق حبوب الذرة الذي يُفرغ في كفي القس. فجأة تتراجع الكاميرا لتكشف عن تغيّر المشهد كلية من الفصل إلى حجرة طعام المدرسة حيث يجبر "جويدو" على الركوع فوق حبوب الذرة. الطريقة التقليدية لتقديم هذا الحدث ستتم بالقطع إلى لقطة عامة لحجرة الطعام كي تؤسس للمكان الجديد ثم القطع إلى تفصيلة الحبوب وهي تنتثر. بدلا من ذلك، يُسقط "فيلليني" اللقطات التي كانت ستساعد على توجيهنا في فضاء الشاشة من أجل تأكيد أكبر على قسوة عقوبة "جويدو". التغير المفاجئ والتبدل في الزمان والمكان والحيرة الناجمة عن غرابة صورة الحبوب تثير مشاعر الطفل المتأذي، الذي خبر عقوبته كسلسلة أحداث وحشية سريعة.

أخيرًا، يقوض "فيلليني" الممارسات التقليدية في المونتاج السينمائي عن طريق التجاهل المتعمد لقاعدة جوهرية خاصة بتحقيق تواصل سينمائي سلس، والتطابق بين الخلفية وأوضاع أو أماكن الشخصيات من لقطة إلى أخرى. في "تقنية المونتاج السينمائي"، يكتب "كارل رايز": "أبسط متطلبات التواصل السلس هي أن أحداث لقطتين متتاليتين في مشهد واحد ينبغي أن تتطابق... لو تم تصوير المشهد من أكثر من زاوية، فإن الخلفية وأوضاع الممثلين تبقى كما هي في كلتا اللقطتين. بوضوح، لو أن لقطة عامة لحجرة تظهر فيها نار تضطرم في مدفأة، والتالية لقطة متوسطة تكشف عن فراغ هائل، عندئذ، سيخلق القطع من واحدة إلى أخرى انطباعًا زائفًا"(١٥٨).

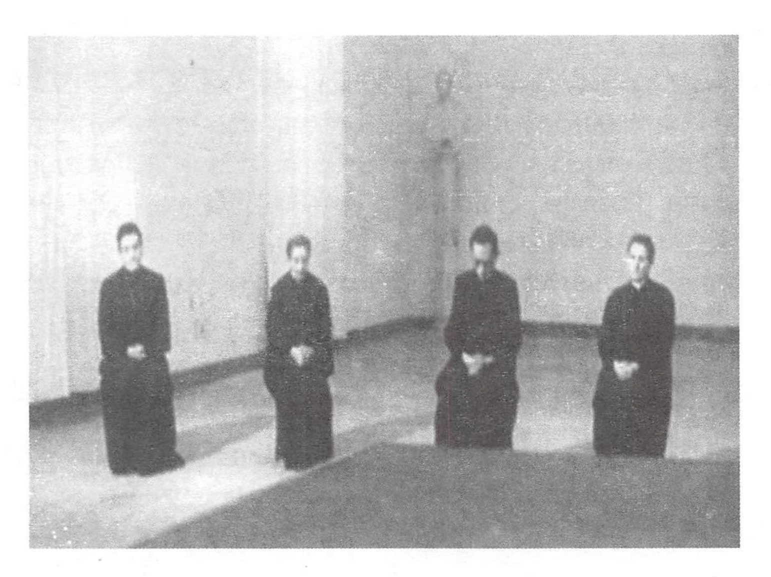
حقيقة أن الفيلم مكون من قطع سلولويد موصولة معًا تصبح ملحوظة بصفة خاص عندما تتناقض الأشياء المصورة التي في الخلفية من لقطة إلى أخرى، معطلة إيهام المتفرج بـ "واقعية" الخيال. يخرق "فيلليني" هذه المتطلبات الأولية البسيطة في مشاهد عديدة في تسلسل "ساراجينا".

يبدأ المشهد الذي يظهر فيه "جويدو" أمام محاكمة القساوسة بلقطة شخصية من وجهة نظر "جويدو". تبروز الكاميرا القساوسة الأربعة الجالسين في صف. (انظر الصورة رقم ٥٧). في نفس اللقطة، تتحرك الكاميرا محوريًا إلى اليمين حيث يجلس الأب الأرفع مترلة إلى مكتب كبير. ثم قطع يعود بنا إلى لقطة قريبة متوسطة للقس الأول، الذي يقول: "إنه إثم مُهلك". تكشف حركة الكاميرا المحورية جهة اليمين عن القس الثاني الذي يقول: "لا يمكنني أن أصدق هذا". ونتوقع بطبيعة

---

(١٥٨) كارل رايز وجافين ميلار، "تقنيات المونتاج السينمائي" (نيويورك: هاستينجز للنشر. ١٩٦٨)، ٢١٦ – ٢١٧.

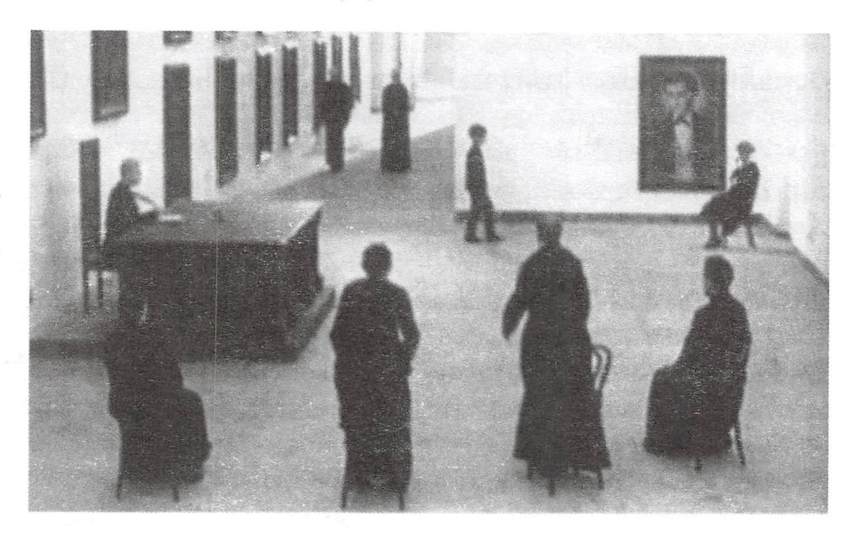
الحال أن نرى القس الثالث الجالس بجوار الثاني، لكن عندما تتحرك الكاميرا محوريًا مرة ثانية إلى يمين، فإننا نجد القس الثالث والرابع في ركن بعيد من الحجرة. أحدهما جالس والآخر واقف. (انظر الصورة رقم ٥٨). في اللقطة الأخيرة من هذا التسلسل، لقطة عامة للحجرة بالكامل، نجد أن القساوسة الأربعة قد عادوا مرة أخرى إلى أماكنهم كما كانوا في الأصل، في صف واحد. (انظر الصورة رقم ٥٩). مثال نهائي على عدم تطابق اللقطات المتصلة يحدث في مشهد اعترف "جويدو". الخلفية في لقطة وجهة النظر التي يقترب فيها "جويدو" من كشك الاعتراف لا تتطابق مع الخلفية عندما يغادره. على الرغم من أن كشك الاعتراف يظل هو ذاته، فإن التكوين المكاني للحجرة والأثاث تغير تمامًا.



صورة رقم ٥٧. في بداية محاكمة "جويدو"، تبروز الكاميرا القساوسة الأربعة وهم جالسون في صف واحد. ("ثمانية ونصف"، ١٩٦٣).



صورة رقم ٥٨. عندما تتحرك الكاميرا محوريًا إلى القسين نجدهما في مكان جديد، الـــركن البعيد من الحجرة. ("ثمانية ونصف"، ١٩٦٣).



صورة رقم ٥٩. في اللقطة الأخيرة من التسلسل، عاد القساوسة مرة أخرى إلى أماكنهم كما كانوا في الأصل. ("ثمانية ونصف"، ١٩٦٣).

على الرغم من أن أغلب الناس ربما لا يلاحظون أن الممــثلين أو الخلفيــات لا تتطابق من لقطة إلى التالية إلا في حالة الإشارة إلى هذا بوضوح، فإن مثل هذه اللقطات، مع ذلك، لها أثر مربك على نحو لا شعوري. وعن طريقها يأسر "فيلليني" عملية تحريف أو تشويه الذاكرة، التي تجعل من موضع أو مكان الأشخاص والأشياء في الماضي تتبدل وتتحول وتصير غامضة أو عرضة للشك. اللقطات غير المتطابقة لها وظيفة أخرى مهمة: هؤلاء المدركون لها يصيرون واعين جدًا بأننا لا نشاهد حياة وإنما فيلم. ونظرًا لأن "ثمانية ونصف" هو فيلم عن فيلم، فإن إظهار "فيلليني" وإبرازه للمعالجة المونتاجية عبر تنافراقما وعدم تطابقها يجيء مناسبًا تمامًا.

الاستخدامات الإبداعية للصوت

سائرًا على النهج المألوف في إيطاليا، أضاف "فيلليني" شريط الــصوت التــزامني لفيلم "ثمانية ونصف"، المؤثرات الصوتية والموسيقا والحوار، بعد تصوير الفيلم بالكامل. أتاح التزامن الصوتي بعد تصوير الفيلم حرية إبداعية كبيرة للمخرج، وحرره من عــبء تسجيل الصوت على نحو واقعي أو طبيعي وسمح له بالتجريب في توليفــات جديــدة للصوت والصورة لإحداث تأثيرات شعرية أو سيكولوجية. ناقشنا من قبل التأثير المزعج الناجم عن دبلجة "فيلليني" لأصوات ذكورية على أصوات القساوسة الــلاتي قامــت بأدوارهن نساء حليقات الرأس. استفاد "فيلليني" أيضًا استفادة بالغة من التزامن الصوتي بعد التصوير لخلق مزحة في تسلسل "ساراجينا". صوت القس الذي يقرأ في نبرة عاليــة حياة "لويجي" التقي، الرجل الكاره للنساء، أثناء ركوع "جويدو" فوق حبات الــذرة، ميزه أصدقاؤه بوضوح نظرًا لأنه كان صوت "فيدريكو فيلليني"[(١٥٩)].

(١٥٩) هذه المعلومة قالها لي في السبعينيات "فيوريو كولومبو"، صديق شخصي لــ "فيلليني".

يسدي شريط الصوت في تسلسل "ساراجينا" مساهمة كبيرة في خلق حالة مزاجية، وجو ومعنى للحدث. ناقشت قبل سابق إلى أي مدى خلق "الميزانسين" الخاص بـ "فيلليني" وحركات الكاميرا تناقضًا تامًا بين عالم "ساراجينا" وعالم المدرسة الداخلية لـ "جويدو". وتساهم معالجة "فيلليني" لشريط الصوت أيضًا في المقابلة بين المكانين. عالم "ساراجينا" يصاحبه صوت الارتطام الإيقاعي للبحر مع القطع الموسيقية اللحنية المتحررة المصاحبة لرقص "ساراجينا" التي قام بتأليفها "نينو روتا". تُسهم القطع المؤلفة من أصوات البحر والموسيقا في إبراز حالة "ساراجينا" الرمزية كقوة من قوى الحياة الإيجابية الفطرية الجوهرية. مشاهد المدرسة، على النقيض، تصاحبها أصوات مزعجة أو كريهة. الفلاش باك الذي يعود بنا إلى مدرسة "جويدو"، على سبيل المثال، تم تقديمه عن طريق صرخة صاخبة حادة لطائر تساعد على الانتقال إلى نبرة الصفير الحاد المزعج لصفارة المدرس. عند مرافقة "جويدو" إلى محاكمته، نجده محاطًا بصمت مميت يكسره فقط صوت الرنين الخافت لكن المستمر للجرس، كما لو كانت الحياة في المدرسة استدعاء متواصلا أو أبديًا. القهقهة الصاخبة لزملاء "جويدو" عندما يظهر أمامهم مرتديًا الطاقية مرتفعة بصورة غير طبيعية، مضخمة ومبالغ فيها بسبب عار ومهانة "جويدو".

بالضبط كما يخلق "فيلليني" مؤثرات مفاجئة ومربكة بتدميره لتقنيات المونتاج التقليدية، فإنه يقوِّض أيضًا التقاليد الراسخة لفترة طويلة المتعلقة بالأصوات المصاحبة للصور. لكي نبين بالتحديد كيفية قيامه بهذا، فإنه من الضروري توضيح الفارق أو الاختلاف بين الطرق المتنوعة التي يتم بها ربط الصوت (الكلام، والمؤثرات الصوتية، والموسيقا) بالصور في السينما الروائية التقليدية. بالإمكان تقسيم الصوت في السينما الروائية التقليدية إلى صوت "ديجيتك" أو "غير ديجيتك". الصوت الـ "ديجيتك" إما أن يكون صوتًا مصدره مرئيًا على الشاشة أو صوت ينشأ من العالم الروائي الذي يخلقه الفيلم. إننا لا نشاهد أبدًا الأجراس التي تدق أثناء اقتياد "جويدو" إلى الحجرة مع

القسين، على سبيل المثال، لكن نظرًا لأن المكان أو الديكور مؤسس كمدرسة تابعة أو ملحقة بكنيسة، فإنه من المقبول والطبيعي أن الأجراس ستدق. وبالتالي فإن صوت الأجراس يعتبر "ديجيتك"، مثل معظم المؤثرات الصوتية المناقشة فوق – صوت البحر، والصفير المزعج لصافرة القس، وبالطبع، الحوار كله. الصوت "غير الديجيتك"، على العكس، ليس له مصدر في العالم الروائي للفيلم. إنه يضاف من جانب المخرج لخلق حالة أو بطريقة أخرى لتعزيز المعنى الدرامي للحدث. معظم الأصوات "غير الديجيتك" تأخذ شكل الموسيقا. عندما يتبادل زوج القبل، على سبيل المثال، وتعلو الموسيقا، فإننا لا نتوقع مشاهدة أوركسترا تعزف في الخلفية، بالضبط كما أننا لا نتوقع رؤية الموسيقيين الذين يعزفون الموسيقا عندما ترقص "ساراجينا" على الشاطئ. نقبل الموسيقا "غير الديجيتك" ونتفهمها كتقليد.

في الأفلام التقليدية، الاختلاف بين الصوت "الديجيتك" و"غير الديجيتك" واضح. موسيقا "نينو روتا" في "ثمانية ونصف" استثنائية لأنها تجذب الانتباه إليها بطريقة تطمس الحدود بين الصوت "الديجيتيك" و"غير الديجيتيك". وبالتالي، على الرغم من أن الموسيقا على الشاطئ هي افتراضيًا "غير ديجيتيك"، من دون مصدر في العالم الروائي، فإن حركات الأولاد عندما يصفقون ويضربون الأرض بأرجلهم استجابة لرقص "ساراجينا" تدغم مع الإيقاع الموسيقي بطريقة شائعة في الأفلام الموسيقية (حيث الموسيقا "ديجيتيك"). ويبدو أن "ساراجينا" أيضًا ترقص على إيقاع موسيقا "غير ديجيتيك"، كما لو كانت هناك أوركسترا تعزف خارج الكاميرا مباشرة على الشاطئ.

ثمة إدراك ذاتي في التناسق بين الإيقاعات المونتاجية عند "فيلليني" والإيقاعات الموسيقية أيضًا، فغالبًا ما تتماثل النقرات الموسيقية و"إيقاع" قطع مونتاجي، كما يحدث غالبًا وبشكل متزايد في أفلام الكرتون عنه في الأفلام العادية. على سبيل المثال، عندما يقطع "فيلليني" من لقطة رفع "ساراجينا" لـ "جويدو" في الهواء إلى لقطة ملاحقة القسين

للآثم، يحدث تغير مقابل في شريط الصوت من تيمة "ساراجينا" الرئيسية إلى الكـــوبري الموسيقي. وقد ارتبط هذا الكوبري، سابقًا، بحركات "ساراجينا" البالغة الإثارة والهزات المغرية. وعندما تصاحب نفس الموسيقا الحركات الخرقاء البشعة المتيبسة للقسين، فـــإن الطباق بين الصوت والصورة يجعل رجلي الكنيسة يبدوان شديدي القمـــع والكبـــت والسخافة.

عندما يعود "جويدو" لزيارة "ساراجينا" بعد معاقبته، يرى "ساراجينا" جالـــسة عند البحر تغني نفس لحن الأغنية التي كانت مصاحبة لرقصها من قبل. ترديد الموســـيقا "غير الديجيتيك" السابقة مع غناء "ديجيتيك" له أثر عجيب وغريـــب، نتيجـــة لطمـــس الحدود بين الصوت "الديجيتيك" و"غير الديجيتيك". مثال آخر انطمست فيه الحدود بين هذين النوعين يحدث في نهاية التسلسل، عندما ينتقـــد "دومـــير"، معـــاون أو شـــريك "جويدو" في السيناريو، بقسوة تسلسل "ساراجينا" (الذي شاهدناه لتونا). بينما يخفت صوته إلى همهمة، نسمع بيانو يعزف تيمة سمعناها مرتبطة بطفولـــة "جويـــدو" البريئـــة والمبدعة، موسيقا "ريكوردو دينفانزيا"، التي عزفت على نحو كامل أثناء خاتمة الفـــيلم. يمكن أن تكون الموسيقا هنا "غير ديجيتيك" كلية: عذوبة طباقها الرقيق مـــع كلمـــات "دومير" الفكرية القاسية، تخبر المتفرج أن "جويدو" لا يقبل تمامًا النقد القاســـي وغـــير المتفهم من جانب "دومير" لذكرى طفولته المتجددة. لكن نظرًا لأن الموسيقا تعزف على البيانو، و"جويدو" و"دومير" موجودان في مطعم يمكن فيه على نحو طبيعي مقبـــول أن يعزف بيانو في الجوار، فإنه من الممكن أيضًا أن تكون الموســـيقا "غـــير ديجيتيـــك" أو حقيقية. وبالفعل يقوم "دومير" بالسير بجوار البيانو في نهاية التسلسل. عن طريق طمـــس الاختلاف بين الموسيقا "الدنجيتيك" و"غير الدنجيتيك"، ليس في هذا التسلسل فقط وإنما طوال الفيلم، يجذب "فيلليني" انتباهنا إلى الطريقة التي توظف بها الموســـيقا التقليديـــة في الفيلـــم. شريط الصوت غير التقليدي للفيلم، مثل المونتاج، والتصوير، و"الميزانـــسين"

الأسلوبي، والاستخدام الصارخ للرمزية، هو انعكاس ذاتي، يذكرنا بأن "ثمانية ونصف" هو فيلم عن فيلم.

النقاد الذين زعموا أن نهاية الفيلم السعيدة مستبعدة أو بعدة الاحتمال وغير معقولة يخفقون في إدراك أن موضوع "ثمانية ونصف" ليس انتصارًا لتحليل افعلها بنفسك وإنما انتصار الفن. موضوع الفيلم ليس الحياة كما هي وإنما المهارة الإبداعية للخيال الذي يمكن أن يزيف النجاح الباهر بسبب صراعات وإخفاقات الحياة. الخاتمة النهائية هي خدعة سينمائية صرفة، لفقت بسبب الموسيقا الرقيقة والصور القوية للبراءة والتصالح الذاتي، والاحتفال بطريقة رمزية صريحة بانتصار الخيال. عندما يصافح المخرج بقبول حنون جميع الناس في حياته الذين من المرجح أنهم دفعوه إلى الجنون بسبب المطالب المتعارضة التي أثقلوا بها على نفسه – والديه، وعماته، وقساوسة المدرسة، ومنتجه، والكاردينال، وزوجته، وعيشقته – يؤكد "فيلليني" على العلاقة بين الصراع والإبداع. على الرغم من أن صراعات "جويدو" قد تكون مستحيلة الحل في الحياة، فإن بالإمكان توجيهها، ومواجهتها، وحتى حلها بمرح في ظل المدار الساحر أو الفاتن لسينما الفن. وستبدو النهاية السعيدة للفيلم غير معقولة أو مستحيلة بتوفيقها أو محاولة ملائمتها وتقاليد كلاسيكيات هوليوود الواقعية. إنها تنجح على نحو رائع، مع ذلك، كنهاية أو كخاتمة لحكاية خيالية ذاتية الانعكاس في سينما الفن الحداثية.

١٠ – السينما وما بعد الحداثة

"آني هال" لـ "وودي آلان"

تعريف ما بعد الحداثة

ما بعد الحداثة هي هذا المصطلح المراوغ الرديء السمعة لدرجة أن الكلمة (Postmodernism) أصبحت بلا معنى تقريبًا. هذا ملائم بصورة ساخرة، لأن اللامعنى هو لب اهتمام ما بعد الحداثة. في الإنترنت، صادفت الاقتباس التالي، الذي يلخص بدقة حالة الغموض التي عليها المصطلح: "إنه بالنسبة للبعض عذر لمراكمة كميات هائلة من الديكور الغريب والمجنون، ولآخرين مثال على ضعف المعايير والقيم، ولآخرين مقاومة متعسفة ليقين وثبات الفئات والتصنيفات أو المقولات، ولآخرين طريقة متعددة الأغراض لوصف بيت، أو ثوب، أو سيارة، أو فنان، أو حلوى، أو اسم تدليل بصفة خاصة، ولآخرين مجرد أمر انتهى الآن"[١٦٠]. لن أحاول تعريف ما بعد الحداثة بصورة شاملة فيما يتعلق بكل مظاهرها العديدة في الفن، والعمارة، والأدب، والموسيقا، والسينما، لكن بدلا من ذلك سأحاول تعريف ما أقصده بالإدراك السينمائي ما بعد الحداثي عن طريق المشاهدة الدقيقة لأفلام "وودي آلان"، وعلى وجه التحديد فيلم "آني هال" (١٩٧٧).

---

(١٦٠) جون ماتوكس، "ما بعد الحداثة أم بعد ما بعد الحداثة؟" ١٩٩٥، http://jonmattox.com/grids/ideas/postmodernism.html (١٧ أغسطس، ٢٠٠٣). الاقتباس منسوب إلى فنان الوسائط المتعددة ومؤلف "باربارا كريجر".

بعض أطرف اللحظات الموجودة في العديد من أفلام "وودي آلان" التي تدور حول إحباط الشخصية الرئيسية، تقوم على الإدراك المفزع والمرعب بخلو الحياة من المعنى. في "آني هال"، تأخذ والدة "ألفي سنجر" ابنها إلى الطبيب لأنه "يشعر بالإحباط. فجأة، لا يمكنه القيام بأي شيء". يفسر "ألفي" ذلك أنه قرأ أن الكون يتمدد و"يومًا ما سينفجر إلى أجزاء مستقلة وسيكون ذلك نهاية كل شيء". نتيجة لهذا توقف عن أداء واجبه المدرسي لأن "ما الغرض؟" في "تفكيك هاري" (١٩٩٧)، يطرح الموضوع ثانية، عندما تسأل "كوكي" العاهرة السوداء "هاري بلوك" عن سبب إحباطه الشديد ولماذا يجب عليه تناول الكثير من الأقراص. يسألها "هاري"، مُشيرًا إلى المادة الأساسية التي سوف تتسبب في انفجار الكون على نفسه، إن كانت تعرف شيئًا عن "الثقب الأسود"، وترد عليه "كوكي": "بهذه الكيفية أكسب عيشي".

مثل الكثير من نكات "وودي آلان"، فإن لهذه النكتة أكثر من سبب للطرافة والسخرية. من ناحية: نضحك بسبب الاختلاف أو التنافر الكوميدي الهائل بين نوعين مختلفين جدًا من الثقوب السوداء، الشعور بالمتعة لتنفيس "كوكي" الجسدي الشهواني عن قلق "هاري" الكوني. من ناحية أخرى، ندرك إمكانية معينة قابلة للتصديق في العلاقة. حاجة إدمانية للجنس – نوع من الحاجة يمكن أن تدفع رجلا للبحث عن عاهرة – ممكن إلى حد بعيد أن تكون لها أصول أو مصادر في مشاعر الضعف، والتشظي، وتضخم الهوية، تتبدى في شكل تصورات كونية كالانفجار إلى أجزاء مستقلة أو الانهيار على نفسه. في هذا المعنى، فإن الثقب الأسود هو فعلا الوسيلة التي بها تكسب "كوكي" عيشها[١٦١].

---

(١٦١) تجعل عاهرة سوداء تشير إلى ثقبها "الأسود"، فإنها تختزل أو تحصر نفسها في نوعها وتشريحها الجنسي، وللمزحة أيضًا معنى عنصري وجنسي خفي.

إنها أيضًا الوسيلة التي يكسب بها "وودي آلان" معيشته. منذ فترة طويلة ترجع إلى أيام ممارسته للإلقاء الكوميدي الفردي، كان "وودي آلان" يستغل قدرته على إلقاء أو إطلاق النكات حول القلق الإنساني في عصر ما بعد المقدس الذي سُحِبَ فيه البساط الوجودي من تحتنا. مع فقدان الإيمان بالله، الوجود المطلق الذي تستمد منه الحقيقة والقيم الأخلاقية، لم يعد لدى البشر إلا ذواتهم للاعتماد عليها في بحثهم عن إيجاد معنى في الحياة. مع ذلك فإن إيماننا في ذات مترابطة موحدة كجوهر محتمل للمعنى تعرض أيضًا للهجوم عن طريق مذاهب ما بعد الحداثة في التحليل النفسي والفلسفة، فكلاهما يوحي بأن المفهوم الخاص بالذات الأصلية الجوهرية الموحدة هو أمل زائف أو خادع كما هو الأمر بالنسبة للإله العليم.

وتقول تعاليم "سيجموند فرويد" أننا نصارع باستمرار رغبات داخلية متضاربة، بعضها لا واعية أو مكبوحة. منقسمين بيأس أو بلا أمل إزاء رغباتنا، حيث لم نعد موقنين من دوافعنا، فإننا لا نعرف حرفيًا من نحن أو ماذا نريد فعلا. ممسكًا بالخيط من حيث توقف "فرويد"، وضع المحلل النفسي والفيلسوف الفرنسي "جاك لاكان" نظرية مفادها أن إدراكنا الذي تشكله ذواتنا وحياتنا مترابط، وبالتالي له معنى، كله مبني على أساس زائف أو خادع، لغة قائمة على الخيال نخلقها للملمة ذواتنا، التي هي ليست في الواقع تامة بل متشظية، معًا. اعتمادًا على ملاحظات "لاكان"، يحاول الفيلسوف الفرنسي "جان دريدا" البرهنة على أن كل مفاهيم الحقيقة (أو المعنى) تعتمد على اللغة، لكن الكلمات لا تشير إلى شيء ملموس في العالم، تشير فقط إلى كلمات أخرى. وعبر تقنية التفكيك، يبين "دريدا" أن كل حقائقنا قائمة على فروض هي نفسها مبنية على فروض في تسلسل لا نهائي. وقد عبَّرَ "وودي آلان" بطريقة كوميدية عن المعنى الضعيف أو الغامض للنفس المطروح من جانب فلسفة ما بعد الحداثة في ممارسته المبكرة للإلقاء

الكوميدي الفردي عندما يشكو من أن زوجته الأولى، فيلسوفة رائدة، كانت تشرح وتبرهن له دائمًا أنه ليس موجودًا.

تيمات ما بعد الحداثة في أفلام "وودي آلان"

أول فيلم تأمل فيه "وودي آلان" علانية مأزق البشرية في عالم ما بعد المقدس هو "الحب والموت" (١٩٧٥). هنا، الشخصية الرئيسية (والجمهور ضمنًا) لديها أمل في أن ثمة إله وبالتالي نظام أخلاقي مترابط ذا معنى في العالم، فقط لتبديد الوهم على نحو بسيط وساذج. الليلة السابقة على إعدام "بوريس" (وودي آلان) لمحاولته اغتيال "نابليون"، يظهر ملاك الإله في زنزانته لطمأنته أن "نابليون" في اللحظة الأخيرة سيعفو عنه. الآن بعدما أصبح عنده دليلا على وجود الله، يبدأ "بوريس" فورًا في التفوّه بهراء إنجيلي غير مترابط بصوت وقور لمؤمن حقيقي. عند الفجر يذهب إلى حيث سيُعدم مُظهرًا شجاعة ورباطة جأش كبيرتين، فقط لأنه سيتم إنقاذه على أية حال. لكن معلومات ملاك الرب لم تكن جديرة بالتصديق، لا يُعوّل عليها.

حتى الآخرين في أفلام "وودي آلان" هم أقل جدارة بالثقة من الرب، أو وكلاء الرب. وغالبًا ما تتعرض شخصياته للخيانة من قبل أفراد يبدو أنهم قد آمنوا بفكرة، بما أن الرب قد مات، فكل شيء مباح. في "جرائم وجنح" (١٩٨٩)، نجح "آلان" إلى حد كبير تمامًا في ترجمة هذا الموضوع، حيث يفلت "جودا" ببساطة من قتله لعشيقته. ليس فقط لأن الشرطة لا تشتبه في ضلوعه في الجريمة (أنه قد رتب لهذا)، وإنما أيضًا لأنه، بعد فترة قصيرة من القلق، لم يعد يشعر بأي ذنب على الإطلاق إزاء جريمة القتل ويحيا حياة سعيدة وراضية وغنية تمامًا. في الأدب فقط، يوحي "آلان"، يعاقب الآثمون بالضرورة إما عن طريق شعورهم الخاص بالذنب أو بواسطة القوى الخارجية. لذا، بينما يقود ذنب

"راسكولنيكوف" في "الجريمة والعقاب" لـ "دوستويفسكي" (التي يلمح إليها عنوان فيلم "آلان") إلى ضلوعه في اعتقاله من جانب الشرطة، توحي خاتمة "جرائم وجنح" بأنه في عالم اليوم، حيث الافتقار إلى الإيمان بالله الذي يعاقب الظالم، يمضي الظالم في الغالب دون عقاب. حتى أسوأ الجرائم هي جنح.

في "زهرة القاهرة الأرجوانية" (١٩٨٥)، يبرز "آلان" موضوع أن العالم الوحيد الذي تسود فيه الفضيلة، والأمانة، والالتزام، ويسوده الحب هو العالم الذي تبدعه الأعمال الأدبية، التي هي على قدر كبير من الأهمية لأنه، مع ذلك، بدون أعمال أدبية ستكون الحياة غير محتملة. في هذا الفيلم، "توم باكستر"، شخصية خيالية تنتمي لفيلم هروبي كوميدي من ثلاثينيات القرن الماضي، بعنوان "زهرة القاهرة الأرجوانية"، يظهر من الشاشة لمغازلة "سيليا" (ميا فارو)، ربة بيت مُستغلة تعيش في فترة الركود يقع في حبها بسبب ولائها له، فقد عادت خمس مرات لمشاهدة الفيلم الذي يقوم فيه بدور عالم مصريات جريء ومندفع ومغامر من طراز رفيع. "جيل شيفرد"، الممثل الذي يلعب دور "توم باكستر" (كلتا الشخصيتين قام بها "جيف دانيلز") يغازل "سيليا" أيضًا. ينتهي الأمر باختيارها الرجل الواقعي بدلا من الشخصية الخالية، فقط لتعلم بعد ذلك أن حب الرجل الخيالي كان حقيقيًا (القدرة على الحب الحقيقي كتبت لشخصيته)، وأن حب الرجل الحقيقي كان خيالا فحسب. ويتضح أن "جيل شيفر"، بعد ذلك، كان يمثل فحسب: يتظاهر بحبها لإقناع شخصيته الخيالية، التي يمكن لهروبها من الشاشة أن يدمر مهنته، بالرجوع إلى الشاشة. ما أن تنتهي مهمته، يترك "سيليا" وهو يشعر بقليل جدًا، إن وجد، من الندم. تجد "سيليا" الراحة من خيبة أملها المحبطة بالعودة إلى مشاهدة الأفلام.

إدراك "وودي آلان" ما بعد الحداثي يمضي إلى ما هو أعمق من وصف عالم فارغ من الفضيلة والجوهرية بشكل مزعج، وهي أيضًا مشكلة أواخر القرن التاسع عشر وليس ما بعد الحداثة في ذاتها. والأكثر تميزًا فيما يتعلق بما بعد الحداثة في أعمال "وودي آلان" هو طريقة الانعكاس الذاتي والمحاكاة الساخرة بدرجة كبيرة التي يستخدمها في الوسيط

السينمائي. معظم أفلام "وودي آلان" تعكس أو تحاكي، ليس الحياة، وإنما فقط الحياة كما يتم تقديمها في الأفلام الأخرى. على عكس سينما هوليوود الكلاسيكية، التي، كما ناقشت في الفصل الرابع، تكافح لخلق إيهام بأن العالم الذي نشاهده حقيقيًا، تجذب أفلام "وودي آلان" الانتباه بشكل صارخ إلى زيفها أو تكلفها واصطناعها. وقد ناقشنا إلى أي مدى قام مخرج حداثي، "فيلليني"، بنفس الشيء أيضًا، عن طريق استخدام تقنيات سينمائية معقدة وملفتة تجذب الانتباه إلى الوسيط وتجعلنا واعين بالفنان المبدع لهذه الحيل البارعة. يُقوِّضُ "وودي آلان" من الإيهام الواقعي للسينما وينتقص منه بطريقة جد مختلفة — عبر المحاكاة الساخرة وتقليد أساليب الآخرين. بمعنى، أنه يستخدم الأشكال التقليدية لكن بطريقة ساخرة، لهدم أو نسف ادعاءاتها الواقعية(١٦٢).

كما أشارت "نانسي بوجل" في كتابها "وودي آلان"(١٦٣)، تقريبًا كل جزء من فيلم "كل شيء أردت دائمًا معرفته عن الجنس" (١٩٧٢) بطريقة واعية ومدركة يحاكي، أو يسخر، أو بطريقة أخرى يحرض على نوع سينمائي أو تليفزيوني بعينه، مألوف بالنسبة لجمهور سينما "وودي آلان". في الجزء الذي يحمل عنوان "ما هي سادوم؟" يقوم "جين ويلدر" بدور طبيب يقع في حب فتاة متقلبة سهلة الانقياد. هنا يحاكي "وودي آلان" في سخرية "الواقعية القاتمة" لأفلام مثل "الأخت كاري" ("ويليام ويلر"، ١٩٥٢)، المبني على رواية لـ "درايزر" بنفس العنوان، و"مكان في الشمس" ("جورج ستيفنز"، ١٩٥١)، حيث يحب فيها على نحو مشئوم رجل من طبقة أرستقراطية امرأة جميلة من طبقة أقل. (ينتهي الأمر بـ "وايلدر" في المصرف يشرب من زجاجة "وولايت"). وفي الجزء الذي يحمل عنوان "لماذا تواجه بعض النساء مشكلة في الوصول إلى هزة الجماع؟" مصور بأسلوب المخرج الفني الإيطالي "مايكل أنجلو

(١٦٢) يستخدم "آلان" بعض التقنيات الحداثية المرتبطة بـ "فيلليني" في "ذكريات النجومية"، لكن "ذكريات النجومية"، هو محاكاة ساخر لـ "ثمانية ونصف".

(١٦٣) نانسي بوجل، "وودي آلان"، (بوسطن، ماساشوستس: توين، ١٩٨٧).

أنتونيوني"، ومزود بترجمة إنجليزية. وفي الجزء الذي يحمل عنوان "من هم المنحرفون جنسيًا؟" وهو محاكاة ساخرة لبرامج المسابقات التليفزيونية مثل "لدي سر" و"ما هو دوري؟" وفي الجزء الذي يحمل عنوان "ما الذي يحدث أثناء هزة الجماع؟" يلعب "وودي آلان" دور كائن سرعان ما يتكون من مني مقذوف يواجه احتمالات تعمل بحدة ضد بقائه على قيد الحياة. هذا الجزء يحاكي بسخرية أفلام الحرب وفانتازيا الخيال العلمي مثل "رحلة رائعة" (١٩٦٦)[١٦٤]. والأجزاء الأخرى من "كل شيء أردت دائمًا معرفته عن الجنس" تحاكي في سخرية أفلام الرعب، ومسلسلات المواقف الكوميدية التليفزيونية، والرومانسيات التاريخية للقرون الوسطى.

فيلم "النائم" (١٩٧٣) هو محاكاة أخرى ساخرة لسينما الخيال العلمي، بينما "حب وموت" يسخر من روايات "تولستوي" و"ديوستويفسكي"، والأفلام التي قامت على هذه الروايات، وأسلوب المونتاج الخاص بالمخرجين الروس "سيرجي إيزنشتاين" و"في. آي. بودوفكين". فيلم "ذكريات النجومية" (١٩٨٠) هو تنويع موسع على فيلم "ثمانية ونصف" لـ "فيلليني"، في الأسلوب والمحتوى: إنه فيلم أبيض وأسود بعرض الشاشة عن مخرج مشهور يعاني من أزمة إبداعية. فيلم "الجميع يقولون أحبك" (١٩٩٦) يزيد أو يُعلي من عدوانية الواقعية الجديدة على السينما الاستعراضية. ويقلد "زهرة القاهرة الأرجوانية"، فيلم داخل فيلم، المظهر أو الشكل الذي كانت عليه الكوميديا الهوجاء في الثلاثينيات، بينما إطار القصة، التي تقع أثناء فترة الكساد، يحاكي المظهر أو الشكل الكئيب للأفلام الواقعية الاجتماعية.

بالضبط كما بيّن "دريدا" أن اللغة هي مرجع أو إحالة لا نهائية، تستمد معناها الوحيد فقط من الكلمات الأخرى، كذلك تجعلنا أفلام "وودي آلان"، عبر انعكاسها

(١٦٤) في "الرحلة الرائعة" (ريتشارد فليتشر، ١٩٦٦)، تم تصغير البشر وحقنهم في دم مريض مصاب بمرض مميت لمكافحة المشكلة التي تهدد حياة المريض.

الذاتي المستعار من أو الانتقائي[١٦٥] لأساليب وأنواع السينما السابقة، على دراية ووعي بأن الواقع الذي يبدو معكوسًا بوضوح شديد في الوسيط السينمائي لا يشير إلى بعض أو قدر من الحقيقة الأساسية خارج السينما وإنما إلى الأفلام الأخرى فحسب. ومن ثم فإن أفلامه تجعلنا واعين بأن المعاني التي تبنيها واهية بنفس القدر الذي عليه المادة الخام التي تمثل قوام بنائها، أي، قطع السيلولويد التي هي مجرد انعكاسات لانعكاسات.

إشارة "آلان" إلى أنه ليس هناك ما يماثل الحقيقة وأن ما تزعمه السينما بأنها تعرض لنا الواقع "كما هو" ليس بالضبط سوى: ادعاء أو تظاهر، وهذا واضح بصفة خاصة في محاكاته الساخرة للسينما التسجيلية، ذلك الشكل الفيلمي المكرس لتجسيد الواقع الفعلي في مقابل الخيال. وفيلمه الأول، "خذ المال واهرب" (١٩٦٩)، كان فيلمًا تسجيليًا زائفًا عن حياة محتال فاشل. هنا، ينتزع "آلان" بهجة خاصة بتقويضه الفكاهي من الرواي العليم "صوت الله" الذي تقاطع تصريحاته أو آرائه الطنانة باستمرار عن طريق المزاح والعبث الفيلمي المصور، والتحولات السريالية للحبكة.

يسخر "آلان" أيضًا من ادعاءات الشكل التسجيلي بالكشف عن "الحقيقة" في فيلم "زيليج" (١٩٨٣). يقلد هذا الفيلم شكل تركيبة أو توليفة الفيلم التسجيلي، المكون من شذرات أفلام أخرى – أفلام إخبارية، مقاطع تسجيلية، وحتى أفلام روائية. ويتمحور موضوع هذا الفيلم التسجيلي الزائف حول إنسان حرباء (قام به "وودي آلان") يمكن أن يغير هيئته على نحو إعجازي خارق ليصبح نسخة طبق الأصل من أي رجل (المعالجة لا تنجح مع النساء) بينه وبينه تقارب حميم. عندما يكون مع الأفرو أمريكيين، يصبح أسود، مع اليونانيين يصير يونانيًا، مع الرجال البدينين يغدو بدينًا. وقد ساءت سمعته لدرجة عظيمة جدًا نتيجة لهذه الموهبة الغريبة (عَرَض أو علامة على حاجته

---

(١٦٥) هذا المصطلح سكه "تشارلز جينكز" في "ما هي ما بعد الحداثة؟" (نيويورك: القديس مارتن للطباعة، ١٩٨٧)، ٧، لوصف الانتقائية الخاصة بتصورات ما بعد الحداثة.

المرضية لأن يكون مقبولا، بأنه لائق) لدرجة أنه صار مشهورًا، يظهر في الجرائد والأفلام الإخبارية بجانب عدد من الشخصيات التاريخية مثل "بيب روث"، و"كالفين كوليدج"، و"أدولف هتلر". في هذه المشاهد المستحيلة، يسلط "آلان" الضوء على السهولة التي يمكن بها معالجة الصور الفوتوغرافية عبر المونتاج والمؤثرات الخاصة لجعل أحداث مستحيلة التحقق بشل صارخ تبدو حقيقية. ويقوِّض "آلان" على نحو بات من ادعاءات الوسيط السينمائي تصويره الحقيقة عن طريق مقابلته لمقطع من أفلام هوليوود مصنوع من حياة "زيليج" بحوادث "واقعية" من حياته من المفترض أنها مصورة في أفلام إخبارية. وبوضع "واقعية" هوليوود إلى جوار "واقعية" التسجيلي يبين "آلان" أن كلا الأسلوبين يعتمد على التقاليد. وأن المقاطع "الواقعية" أو التسجيلية مختلقة بالضبط مثلها مثل مقاطع هوليوود.

تم تصوير فيلم "أزواج وزوجات" (١٩٩٢) بأسلوب سينما الحقيقة، مقلدًا الأسلوب المستخدم في تصوير انفصال زواج اثنين في مسلسل تليفزيوني بعنوان "عائلة أمريكية" لصالح "هيئة الإذاعة العامة" (١٩٧٣)[١٦٦]. سينما الحقيقة، التي شكلت أيضًا أسلوب فيلم "٤٠٠ ضربة" وأفلام أخرى من أفلام الموجة الجديدة، لكن لأهداف جمالية مختلفة، تشير إلى طريقة تصوير المشاهد الواقعية من دون معدات كاميرا معقدة، فالهدف هو التدخل بأقل قدر ممكن في الأحداث المصورة. في "عائلة أمريكية" (باكورة منذرة بـ "تليفزيون الحقيقة")، انتقل فريق التصوير إلى بيت في الضاحية خاص بعائلة كاليفورنية جنوبية وصوَّرَ الحياة اليومية لأفراد العائلة، بهدف نقل الواقع الفعلي كما يعاش عفويًا أو تلقائيًا إلى الشاشة. لكن على الرغم من أن تصوير "آلان" لـ "أزواج وزوجات" بأسلوب سينما الحقيقة بطريقة مشابهة لذلك الذي في "عائلة أمريكية"، فإنه قوّض من أي تظاهر أو إدعاء بالأصالة التسجيلية عن طريق استخدام ممثلين محترفين معروفين على

---

(١٦٦) "عائلة أمريكية"، قام بإنتاجه "كريج جيلبرت" وأخرجه "آلان وسوزان ريموند"، تمت إذاعته على مدار اثني عشر أسبوعًا بداية من ١١ يناير ١٩٧٣.

نطاق واسع (ميا فارو، وجودي ديفيز، وودي آلان نفسه) في الأدوار الرئيسية. وباستخدام أسلوب يُظهرُ "الحقيقة" لكي يسرد خيال واضح وجلي، يسلط "آلان" الضوء على الدعامة الأساسية أو الأساس الخيالي لجميع الأفلام التي من المفترض أنها واقعية.

في "تفكيك هاري" يسلط "آلان" الضوء على الوسيط السينمائي بطريقة أخرى مع ذلك. الفيلم مكون من مشاهد تصور بطريقة متعاقبة حياة "هاري" عن طريق تعدد الـ "فلاش باك" ومشاهد من رواياته وقصصه القصيرة. والأحداث التي تدور حول إبداعات "هاري" الأدبية تم تصويرها بأسلوب أفلام هوليوود الكلاسيكية السلس، تقنية تخفي بنائية عالم الفيلم عن طريق التخفيف من كثرة القطع أو التوليف وبالتالي المحافظة على توجيه المتفرج في فضاء الشاشة. في المقابل، مشاهد "حياة" "هاري" تم تصويرها بدرجة كبيرة بأسلوب متكلف أو مصطنع يفوق سينما الحقيقة، حيث أنجزت بخلل في شريط الصوت والعديد من القطع أو الانتقالات المفاجئة المتوترة والمربكة للمتفرج. هنا يجسد "آلان" بصريًا حقيقة أن "هاري" يمكن أن يشعر بالـ "حقيقة" — أي، الترابط، أو "الاتصال" — في أعماله الأدبية أو الخيالية فقط، وليس في حياته الحقيقية.

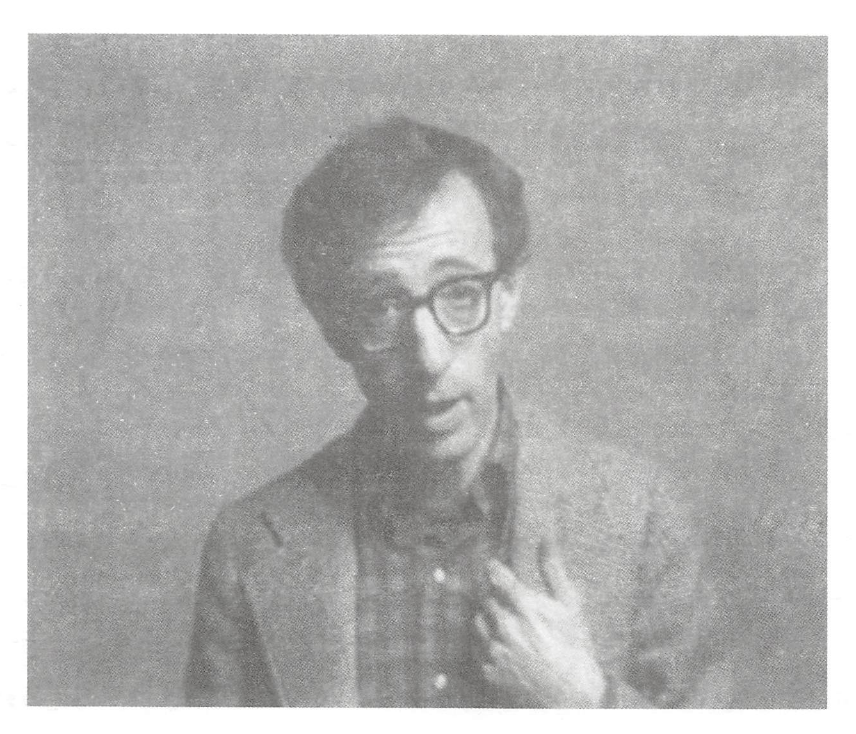
في "أزواج وزوجات"، و"تفكيك هاري"، ومعظم أفلام "وودي آلان" الأخرى، يخدم إبراز الوسيط السينمائي في جعلنا واعين بدرجة فائقة بأننا عندما نشاهد الفيلم، الأكثر تقليدًا أو محاكاة في جميع الوسائط الإعلامية، فإن لا شيء مما نراه حقيقيا بالفعل. كل شيء عبارة عن تصور — نتاج ذهن المخرج — حتى، أو بصفة خاصة، عندما تشبه الشخصية الرئيسية الموجودة في الفيلم وبقوة مؤلف الفيلم الذي نشاهده — "وودي آلان" نفسه. يوظف "آلان" ظهوره كنجم في أفلامه بشكل متناقض، لإبراز افتراض أو طرح آخر مهم للفكر ما بعد الحداثي — موت المؤلف، أو في هذه الحالة، صاحب سينما المؤلف. في أدبه، ومسرحياته، وأفلامه، يقوّض "آلان" باستمرار من ادعاءات المؤلف بأنه الشخص الذي يعرف قدر من الحقيقة المطلقة عن الحياة والذي هو بالتالي معرض لهجوم

إبداعي كامل على إبداعاته. "آني هال"، الذي أرغب الآن في تحليله بقدر من التفصيل، يبدو على السطح أنه اعتراف شديد الصراحة أو فاضح لأحد الكتاب، مع تليمحات ساخرة مازحة تشير إلى أن ذلك الكاتب في الواقع هو "وودي آلان" نفسه. في نفس الوقت، يفكك "آلان" ويحلل في "آني هال" الإمكانية الفعلية لمقدرة المؤلف على المعرفة والقدرة على تقديم بعض الحقائق الأساسية عن حياته هو أو حيوات شخصياته. وبالضبط مثلما يقوّض "آلان" ادعاءات الحقيقة التسجيلية في محاكاته الساخرة للأفلام التسجيلية، فإنه كذلك في "آني هال" يقوّض من ادعاءاته بإمدادنا أو تزويدنا بسيرة ذاتية مصورة. الحقيقة السيرية، مثل الحقيقة التسجيلية، يُظهر "آلان" هذا ويُبَرهنُ عليه، هي مجرد خيال آخر.

موت المؤلف في "آني هال"

في بداية "آني هال"، بعد التلاشي التدريجي لقوائم المشاركين، نذهل لمشاهدتنا صورة لـ "وودي آلان" نفسه في لقطة مقربة متوسطة، يتحدث مباشرة إلى الكاميرا وإلينا بالتبعية، نحن المتفرجين الجالسين بين جمهور الفيلم. يرتدي الملابس المألوفة لدى الجمهور التي شاهده بها من قبل في فقراته الكوميدية القائمة على النكت أو برامج الحوارات الليلية المتأخرة – جاكيت صوفي، وقميص من دون رابطة عنق، وماركته المسجلة، نظارته المحاطة بإطار عاجي. (انظر الصورة رقم ٦٠). يلقي نكتة عن امرأتين عجوزين في ملجأ في "ماتسكيلس". "يا للغرابة، الطعام في هذا المكان فظيع فعلا"، تعلق واحدة، وترد الأخرى قائلة "نعم، أعرف، وتلك الوجبات صغيرة". يعلق "وودي آلان"، "حسنًا، هذا بالأساس هو ما أشعر به إزاء الحياة. مليئة بالوحدة والبؤس، والمعاناة والتعاسة، وهذا كله ينقضي بسرعة بالغة". ثم يستمر في حكي مزحة ثانية خلاصتها "لن أرغب أبدًا في الانضمام إلى أي نادي يكون في عضويته شخص مثلي". هذه النكتة،

يزعم، التي وصلت إليه من "جروشو ماركس"، هي "النكتة الأساسية في مرحلة بلوغي فيما يخص علاقتي بالنساء". بعد ذلك يعلق على كيف أنه قد صار في الأربعين ويخمن أنه يعاني أو يمر بأزمة منتصف العمر. يؤدي هذا إلى بعض المزاعم الدفاعية لدرجة أنه لا يمانع في أن يصير عجوزًا ("أعتقد أنني سأصير أفضل كلما بت أكبر")، اختصار شعوري لرؤيته لنفسه كـ "أحد هؤلاء الرجال الذين يتدفق اللعاب اللزج من فمهم والذي يتجول في إحدى الكافتيريات بحقيبة تسوق ينادي على الاشتراكية".



صورة رقم ٦٠. يبدو "وودي آلان" أنه يتكلم بنفسه أو بشخصه مباشرة إلى جمهور الفيلم. ("آني هال"، ١٩٧٧).

الجانب المذهل وغير العادي لهذا الحديث الفردي أو المونولوج الافتتاحي (مصور في لقطة طويلة، متواصلة) أن الجمهور يواجه بمثل هذه الطريقة الحميمة أو الخاصة مؤلف الفيلم – كاتبه، ومخرجه، ونجمه. عندما يوظف الضمير المُفرد المتكلم في حديثه الفردي، نفترض جميعًا أنه يشير إلى ذاته الحقيقية – "وودي آلان" الحقيقي، الذي كان قد بلغ بالضبط عام ١٩٧٥ الأربعين من عمره. لكن "آلان" يُفسِد أو يُحطم وهمنا المخلوق عن عمد بأننا كنا في دردشة خاصة حميمة مع مؤلف الفيلم بجملة الحوار التالية: "آني وأنا انفصلنا وأنا – ما زلت عاجزًا عن أن أجنب ذهني التفكير في هذا". بدقة أكثر، الإطار المرجعي تحول. أصبح "وودي آلان" أمام أعيننا "ألفي سنجر"، الشخصية التي يلعبها في فيلم "آني هال". عندما يشرع في تأمل الماضي كي يحاول فهم شيء ما قد سار على نحو خاطئ، تسبب في انفصاله هو و"آني"، فإنه كلامه يصبح متلجلجًا أو عبارة عن تأتأة، ذو نبرة حميمة زائفة نعرفها من فقراته الكوميدية الفردية القائمة على النكت عندما يتأمل صعوبات حياته. لكننا الآن، لا نستمع إلى "وودي آلان" وإنما "ألفي سنجر"، الذي يتضح في الفيلم أن وظيفته أو مهنته مهرج كوميدي يلقي النكات. وبالعودة إلى ما سبق وتأمله، فإنه يمكن قراءة الخطاب أو الكلام الافتتاحي في "آني هال" من البداية كأحد الأحاديث الفردية لـ "ألفي سنجر" (وليس "وودي آلان") الكوميدية التي يلقيها. يحافظ سيناريو "آني هال" أو يبقي على الدمج المتعمد في المشهد الافتتاحي لـ "وودي آلان" و"ألفي سنجر". بعد قوائم المشاركين، يذكر السيناريو، "استهلال بصوت وحديث فردي لـ "وودي آلان""، لكنه يُشير بعد ذلك إلى "لقطة مقربة متوسطة مفاجئة لـ "ألفي سنجر" وهو يؤدي حديثًا فرديًا كوميديًا"[(١٦٧)].

عن طريق تظاهره بالتحدث مباشرة إلى الجمهور بشخصه في بداية "آني هال"، ثم تحوله التدريجي بسلاسة إلى شخصية فيلمه، يجعلنا "وودي آلان" على دراية أو وعي

(١٦٧) وودي آلان، "أربعة أفلام لوودي آلان"، (نيويورك: راندم هاوس، ١٩٨٢)، ٣.

فائق بالعلاقة بين ذاته كمخرج أو كاتب وبين الشخصية التي يخلقها. في نفس الوقت، على الرغم من أن "آني هال" شكليًا عن شخصية كتبها وخلقها "آلان" – "ألفي سنجر" – فإن ذلك يجعلنا نتساءل عن احتمالية ألا يكون هذا بالفعل فيلم عن "وودي آلان". ويعطينا "آلان" عددًا من الأسباب لنعتقد هذا.

قبل كل شيء، حقيقة أن "آلان" يلعب دور البطولة مجسدًا نفسه، أو على الأقل، مثل شخصيته التي قد بناها لتؤدي كوميدياه القائمة على النكات، تتسبب في الإيهام بأننا نشاهد فيلمًا سيريًا بصيغة المتكلم. في سيرته عن "وودي آلان"، يشير "إيريك لاكس" إلى أن ملابس إلقاء النكات الخاصة بـ "آلان" وشخصية الفيلم مماثلة أو مطابقة تمامًا لملابس "آلان" نفسه التي يرتديها(١٦٨). العلاقة بين "آلان" وشخصيته على الشاشة تم التأكيد عليها إلى حد بعيد بإعطاء "آلان" لـ "ألفي" اسمًا شبيهًا باسمه – "ألفي" قريب من "آلان"، بسبب حرف "الواي" المأخوذ من حرف "الواي" في "وودي" – بالإضافة إلى مهنته في الماضي القائمة على إلقاء النكات. وقد تشوشت الحدود بين الحياة والخيال أكثر عندما شاهدنا كليب لـ (ألفي) وهو يظهر في "استعراض ديك كافيت". وضعت "ألفي" بين قوسين لأن الكليب الذي نشاهده هو مقطع تسجيلي فعلي لـ "وودي آلان" عندما ظهر في ذلك الاستعراض عام ١٩٧٥. وعلى النقيض مما يحدث في الحديث الفردي الافتتاحي، يحول "آلان" شخصيته الخيالية معيدًا إياها إلى ذاته الحقيقية.

كما لو لتشجيع الجمهور أكثر على أن يربط بين شخصيته على الشاشة وشخصيته هو ذاته، يعطي "آلان" لـ "ألفي" بعض السمات المميزة الخاصة بعلاقاته السابقة بالنساء. مثلا، في الفترة التي صنع فيها "آلان" فيلمه "آني هال"، كان "ألفي" قد طلق مرتين. وكان معروفًا أيضًا للجمهور في ذلك الوقت أن "آلان" كان على علاقة بـ "ديان كيتون"، المرأة التي لعبت دور "آني هال"، والتي يحاول "ألفي" التغلب على

(١٦٨) إيريك لاكس، "وودي آلان: سيرة" (نيويورك: فينتاج للكتب، ١٩٩٢).

خسارته أو فقدانه لها. في دمج أو توحيد إضافي للحياة والخيال، كان اسم "ديان كيتون" الحقيقي هو "ديان هال". لو حذفت حرفي "دي آي" من "ديان"، ستحصل على "آني" "هال". عن طريق هذه الصلات المرحة الطريفة يخلق "آلان" انطباعًا بأن "ألفي سنجر" هو نسخة مُقنَّعة أو خفية على نحو بسيط من "وودي آلان"، الذي يستخدم الفيلم كأداة تحليل ذاتي لاكتشاف سبب عجزه عن أن تكون له علاقة حب مستمرة، وكيف أمكن له في أي وقت أن يدع شخصية رائعة مثل "ديان كيتون" تضيع من يده.

لكن معظم "آني هال" هو خيال. اسم أول فيلم تجاري لـ "آلان"، وفقًا لسيرة "جون باكستر" عن "وودي آلان"، كان عنوانه "أنهيدونيا"، مصطلح طبي يصف العجز عن الاستمتاع بالحياة[169]. هذا الفيلم كان مبنيًا على جوانب من حياة "وودي آلان" الخاصة (وأجزاء غير مستخدمة منه تعاود الظهور في كل من "ذكريات النجومية" و"تفكيك هاري")، لكنه أسقط الكثير من المادة الشخصية كي يتمحور الفيلم حول علاقة "ألفي" بـ "آني"، وهي في معظمها خيالية بالطبع، من اختلاق "وودي آلان" والسيناريست المساعد له، "مارشل بريكمان". وزوجتا "ألفي سنجر"، كما ظهرن بطريقة "الفلاش باك" في "آني هال"، تشبهان بدرجة طفيفة زوجتي "وودي آلان" السابقتين الحقيقيتين، "هارلين روسين"، و"لويز لاسر"، وشخصية "آني هال"، برغم الروح والحيوية التي أضفتها عليها "ديان كيتون"، تشبه شخصية "ديان كيتون" على نحو سطحي فحسب. مع ذلك، عندما اشتكى "وودي آلان" في المقابلات الحوارية معه أن الناس فهموا أن "آني هال" كان فيلمًا مرتبطًا بسيرته الذاتية وأنه لم يستطع إقناعهم بعكس ذلك، فقد كان مخادعًا خبيثًا. في "آني هال" تعمد "آلان" أن ينسج إيهامًا بأن الفيلم هو رواية أو سرد شخصي لحياته، يغذي التلصص الجائع لدى جمهور السينما، على الرغم من تقديمها في الغالب بطريقة خيالية.

---

(١٦٩) جون باكستر، "وودي آلان: سيرة" (نيويورك: كارول وجراف، ١٩٩٩)، ٢٤٥.

"وودي آلان"، كما يبدو، يعرف كل شيء عن الرغبات المتلصصة أو التلصصية. طوال مهنته، منذ بداياته في الإلقاء الكوميدي القائم على النكات، وهو يمزح ويسخر بخصوص ولعه الخاص بالتلصص، الرغبة في إنعام النظر في الأعماق السرية لحياة شخص آخر. في "آني هال" يكرر نكتة ترجع إلى بدايات إلقائه لفقراته الكوميدية عن طرده من جامعة نيويورك في السنة التمهيدية له بسبب الغش في امتحان الميتافيزيقا النهائي، لأنه نظر إلى روح طالب يجلس بجواره. في أفلام أخرى عديدة، من "خذ المال واهرب"، إلى "تفكيك هاري"، ومن بينها "زيليج"، و"امرأة أخرى"، و"أليس"، و"الجميع يقولون أحبك"، يدعو "وودي آلان" جمهور السينما لاختلاس النظر أو التلصص على العوالم الأكثر خصوصية التي يبيح فيها الناس بأسرارهم – جلسات العلاج النفسي.

ضمن قصة "آني هال"، حيث يعترف "وودي آلان" للجميع، قصة بوح "ألفي سنجر" بسره، واعترافه بكل شيء، كما لو إلى محلله النفسي (الذي يقوم بدوره هنا جمهور الفيلم)، لمعرفة الأسباب الحقيقية لما هو الخطأ بشأنه، وسبب عدم تمكنه من تقبل نفسه، وسبب انفصال علاقته بامرأة لا يزال يحبها. بهذا المعنى تمكن مشاهدة "آني هال" كفيلم مساو أو مرادف لرواية "فيليب روث" التي تحمل عنوان "شكوى بورتنوي"، التي تبرز أيضًا رجلا يهوديًا يعاني من مشاكل في علاقته ويرويها كلها في سلسلة من الفلاش باك لمحلله النفسي. "فيليب روث"، بالطبع، ينسف أو يقوض اعتقاد "بورتنوي" القوي بأن اعترافه هو الحقيقة الخاصة بحياته في جملة شهيرة على لسان محلل "بورتنوي"، وهي خاتمة الرواية: "الآن ربما علينا أن نبدأ. أليس كذلك؟" أيضًا "آلان" يشكك في أصالة أو صلاحية ولياقة اعتراف "ألفي"، ليس فقط بجعل التحليل الذاتي لـ "ألفي" ينتهي بشكل غير حاسم، بل أيضًا عن طريق إبراز أو تسليط الضوء على طبيعة أو خاصية ذكريات "ألفي" الخيالية المعاد تنظيمها عن ماضيه. بعض الفلاش باك الخاص بـ "ألفي" في "آني هال" تم تصويره بأسلوب واقعي، لتأكيد وتعميق الانطباع بأننا نشاهد صورًا موضوعية أو حرفية من ماضي "ألفي" – يخطر في الذهن مباشرة المشهد الذي يتعارك فيه "ألفي"

و"آني" بسرطانات البحر، إلى جانب المشاهد التي يتذكر فيها "ألفي" أحداثًا من زيجتيه السابقتين. مع ذلك فإن الأصالة والطرافة السارة المبهجة لـ "آني هال" أصلا مستمدة في المقام الأول من الصور المجازية الخيالية، وليس من تقديم أو استعراض "آلان" الواقعي للحظات في ماضي "ألفي".

مثل كل مرضى العلاج الجيد، يبدأ "ألفي" بحثه عن مصادر عقده العصبية في مرحلة البلوغ أو الرشد المترسبة في طفولته. "أقسم أنني تربيت تحت سكة حديدية في مقاطعة "كوني إيلاند" في بروكلين"، يخبرنا. ثم نشاهد صور حرفية لبيت مبني فوقه سكة حديد (انظر الصورة رقم ٦١) ثم لقطة لـ "ألفي" كطفل يتناول الحساء ويقرأ مجلة أطفال بينما يهتز البيت بتشنج، على الأرجح لأن قطارًا يمر بأعلى. بسبب الطبيعة الغريبة للصورة، فإننا لا نأخذ صورة "ألفي" على نحو موضوعي وإنما كتصوير سريالي لصورة بلاغية. هذا مشابه لآلية عمل الحلم كما يصفه "فرويد"، حيث تتحول فيه الأفكار المجردة (أفكار الحلم الكامنة) إلى شكل بصري ملموس من الحلم الواضح[١٧٠]. من الشيّق أن، هذا البناء الغريب لم يكن ابتكار خيال "وودي آلان"، وإنما "شيء موجود". كان في مخطط "وودي آلان" تأسيس طفولة "ألفي" بموضوعية أكثر على طفولته هو إلى أن قاده مصمم الديكور، "مل بورن"، لرؤية قطار "الإعصار الحلزوني" في "كوني إيلاند"، حيث بنيت شقة فيه بالفعل. ومن المتصور أو المفترض أن "آلان" قال: "هذا هو المكان الذي بلغ فيه "ألفي". سنستخدم هذا"[١٧١]. يبدو أن "وودي آلان" استوعب على الفور أن صورة بيت بني تحت سكة حديد كان صورة ملائمة لخبرة طفل بلغ وهو محاط بكثير من الاضطراب العاطفي لدرجة أنه شعر كأنه قد عاش تحت قطار سكة حديد. فيما بعد في

---

(١٧٠) سيجموند فرويد، "محاضرات افتتاحية في التحليل النفسي"، تحرير وترجمة: جيمس ستراتشي (نيويورك: دبليو. دبليو. نورتون، ١٩٩٦)، ١٣٨ – ١٥٣.

(١٧١) اقتباس من كتاب "وودي آلان" لـ "جون باكستر". ٢٤٢ – ٢٤٣.

الفيلم، يرجع "ألفي"، بصحبة "آني" وصديقه الحميم "روب"، إلى الماضي ويشهدون أحد المعارك المجنونة لوالدي "ألفي"، التي فيما يبدو كانت مقلقة جدًا للصغير "ألفي" لدرجة أنهما هزا أو زعزعا ركائز أمنه في مرحلة الطفولة. (ذكرى عراك الوالدين من الطرق أو الجوانب التي يمكن بها اعتبار "آني هال" فيلم سيرة ذاتية. الصور والنكات الخاصة بعراك الوالدين تظهر في العديد من أفلام "وودي آلان"، ومعروف عن "آلان" صراحته التامة فيما يتعلق باستخدام عناصر من سيرة والديه الذاتية)(١٧٢).



صورة رقم ٦١. البيت حيث بلغ "ألفي". ("آني هال"، ١٩٧٧).

---

(١٧٢) يقتبس "إيريك لاكس" تأملات "آلان" في العلاقات "المشاكسة تمامًا" لوالديه طوال فترة الطفولة. "فعلا كل شيء باستثناء تبادل إطلاق النار" (وودي آلان، ١٦). "عندما كنت أذهب إلى المدرسة في الصباح لم أكن أعرف إن كنت سأعود أبدًا إلى بيت والديَّ"، (وودي آلان، ٤٣). هذا يغري بربط اهتمامات "آلان" كطفل بخصوص الانفصال الممكن لزواج والديه وخوف الطفولة الذي أضفاه على شخصية "ألفي" في "آني هال" من أن الكون على وشك الانفصال أو التبعثر.

مثال آخر واضح، من طفولة "ألفي"، على ملائمة أو ميل الصورة إلى إثارة العاطفة أكثر من الخيال نجده في صورة والد "ألفي" وهو ينظم المرور في ساحة عربات الملاهي. ليست هذه الصورة ممتازة فحسب لنقل فكرة أن والده لم يكن قدوة متميزة جدًا فيما يتعلق بشغله لوظيفة ذات معنى (الشيء الوحيد الذي لا يحتاج فيه الناس إلى موجه مرور أثناء ركوبهم عربة ملاهي)، بل إنها مُعبِّرة أيضًا عن أب يفشل على نحو بائس في تعليم ابنه السيطرة أو التحكم في الرغبة والاندفاع. قرب نهاية الفيلم عندما ينتاب "ألفي" الهياج بساحة ركن السيارات في "كاليفورنيا" فيهشم عدة سيارات، تمرق على الشاشة صور "ألفي" كطفل وهو يصطدم أو يرتطم بالسيارات في ساحة عمل والده بالملاهي. كما لو للتأكيد على أن هذه الصورة الواضحة من ماضي "ألفي" ليس من المفترض التعامل معها بموضوعية، يعترف "ألفي" فورًا أمام صور والده في ساحة عربات الملاهي التي على الشاشة: "أنت تعرف، لديّ خيال مفرط النشاط... أعاني بعض المشاكل بين الخيال والواقع".

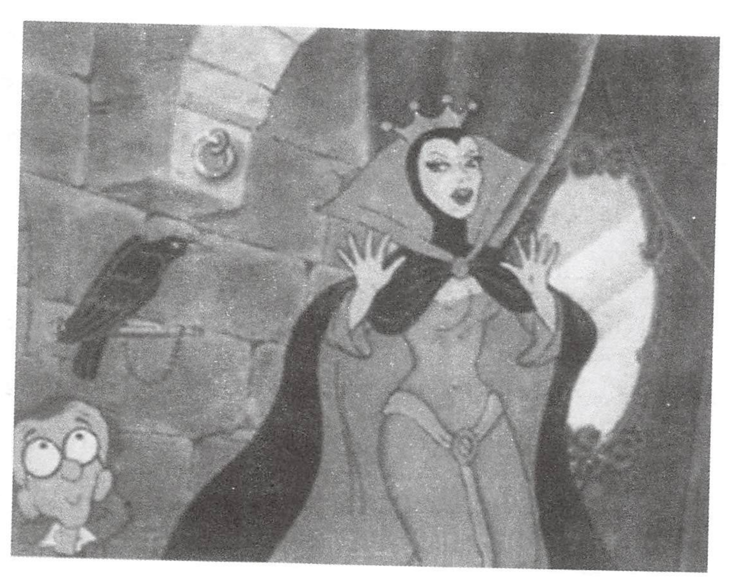
في تحريف آخر مقنع للماضي، يتخيل "ألفي" والدته جالسة إلى مائدة المطبخ في بيت طفولة "ألفي"، تكشط الجزر بقوة (بالإمكان قراءتها أو ترجمتها، كأم تخصي) بينما تلقي عليه خطبة رنانة حول نقائص شخصيته: "إنك ترى دائمًا الأسوأ فقط في الناس. لن تتمكن من التوافق مع أحد في المدرسة أبدًا. كنت دائمًا غير منسجم مع العالم. حتى عندما صرت مشهورًا، لا زلت ترتاب في العالم". من العجيب، ظهور والدة "ألفي" في هذا المشهد كامرأة صغيرة (الطريقة التي تبدو عليها أمه بالنسبة له كطفل)، على الرغم من أنها تتحدث من منظور الحاضر، بعدما بلغ "ألفي" وأضحى مشهورًا. بجعل والدته تنطق بكلمات تدور عن الحاضر في زمن الماضي، يوحي "آلان" بأن "ألفي" سمع نفس الرسالة مرارًا وتكرارًا ولذا

أصبح تركيزه متمحورًا بطريقة غير سوية حول أم طفولته، الدائمة الانتقاد والتشويه (الخصاء)[١٧٣]. (في فيلم "آلان" التالي، "مانهاتن"، العمل الذي تقوم بتنفيذه الشخصية الرئيسية نسخة موسعة من قصة قصيرة سابقة عن والدته بعنوان "الصهيوني المخصي").

تركيز "ألفي" على تشويه والدته يظهر في فترة لاحقة من الفيلم عندما يشكو "ألفي" من أنه حتى عندما كان طفلا: "كنت أسعى دائمًا وراء النساء الخطأ... عندما أخذتني أمي لمشاهدة "سنووايت"، وقع الجميع في حب "سنووايت". وأحببت من فوري الملكة الشريرة". عندئذ يقطع "آلان" إلى صور من فيلم كارتون لملكة "ديزني" الشريرة في "سنووايت"، لكن بوجه وصوت "آني". (انظر الصورة رقم ٦٢). هنا، لا تعرض أمامنا صورة للطريقة التي خبر بها "ألفي" الملكة الشريرة في "سنووايت" عندما كان طفلا، بل كما يدركها كشخص بالغ، بوجه "آني" الآن. ويكشف قيام "ألفي" بتحويل "آني"، التي ليست بها أي من صفات الملكة الشريرة، لتلك الحشرة اليافعة عن أن "ألفي" قد أسقط أو نقل الصفات المُخيبة أو المحبطة لوالدته على كل من "آني" والملكة الشريرة. هنا، يتعطل الاختلاف بين الحياة والخيال تمامًا، لأن الأشخاص في كلتا الحالتين، في الحياة "آني" وفي الصور الخيالية على الشاشة (الصورة المحددة لجنس الملكة الشريرة) عرضت على نحو مشوّه بسبب الأوهام التي نبنيها أو ننسجها عن كل منهما.

---

(١٧٣) في "ثمانية ونصف"، يحقق "فيلليني" أثرًا مشابهًا بتنفيذه للنقيض. كما ذكرت في الفصل السابق، تظهر والدة "جويدو" كامرأة عجوز في فلاش باك يرجع إلى طفولته المبكرة، على الرغم من أنها كانت لا تزال صغيرة في ذاك الوقت الذي يتذكرها فيه "جويدو".



صورة رقم ٦٢. "آني" كملكة شريرة في "سنووايت". ("آني هال"، ١٩٧٧).

لا يبين "آلان" فقط الطريقة التي شوهت بها خبرتنا في الحاضر بسبب تجاربنا في الماضي، بل العكس أيضًا – الطريقة التي يمكن أن تعيد بها معرفتنا في الحاضر إعادة تشكيل أو صياغة ذكريات من الماضي. في فلاش باك عن أيام مدرسة "ألفي" الابتدائية، على سبيل المثال، بعدما وبخته المدرسة لتقبيله فتاة صغيرة، وتعريضه للإذلال أمام الفصل بالكامل، نسمع فجأة صوت "ألفي" البالغ يرد على الاتهام: "لماذا، كنت أعبر فضول جنسي صحي فحسب". تتحرك الكاميرا محوريًا لتكشف عن "ألفي" الناضج جالسًا في مؤخرة الفصل، يُكذِّبُ ويعارض في ثقة وحزم كل التهم الموجهة ضده. يستمر في التصدي لحيل المدرسة الكريهة ومقارنتها له بأحد زملائه بشكل مثير للاستياء ("لماذا لم تكن أكثر شبهًا بـ "دونالد"؟ الآن، هناك صبي نموذجي") عن طريق توجيه "دونالد" ليطلعه على ما أصبح عليه الآن بعدما بلغ. "أدير شركة ثياب مربحة"، يجيب "دونالد".

ولتأكيد مغزى أن "ألفي" أصبح أفضل من زملائه، يتحدث أيضًا عددًا من الأطفال الآخرين كل عن مستقبله الرتيب أو المثير للريبة – "أنا رئيس شركة أنابيب مياه بينكس"، "أنا أبيع شالات اليهود"، "اعتدت إدمان الهيروين. أنا الآن مدمن ميثادون"، "أنا أرتدي الجلد". عندئذ يقطع "آلان" إلى شاشة تليفزيون تعرض ظهور "ألفي" المثير للضحك ببراعة في "استعراض ديك كافيت". عن طريق خلط ماضي "ألفي" بهذه اللمحات في المستقبل نجد أن "آلان" يمد الصغير "ألفي" بحليف أو سند (ذاته البالغة الناضجة) يدافع عنه ضد مدرسة متزمتة ضيقة الأفق لم تر وتقدر صفاته ومواهبه الخاصة. وهو أيضًا يضفي أو يكسب الخيال الخاص بالكثير منا موضوعية بحيث لو أمكن لنا فحسب استعادة طفولتنا، ومعرفة ما صرنا نعرفه الآن، لما توجب علينا أن نعاني كثيرًا جدًا.

بالضبط مثلما يعيد "ألفي" صياغة ماضيه بإظهار ذاته البالغة كحليف ضد مدرسته المتسلطة، نجده يحشر أو يدخل في ماضيه فلاش باك آخر الناقد الإعلامي الشهير "مارشال ماكلوهان". هنا غرضه الانتقام من أستاذ مادة الإعلام المدعي في "كولومبيا"، الذي يثيره ويغضبه بادعائه في ثقة معرفة كل شيء عن "فيلليني" ونظريات "مارشال ماكلوهان"، أثناء وقوف "ألفي" في طابور السينما مع "آني" لمشاهدة فيلم "الحزن والشفقة". عندما يعلن الأستاذ احتجاجه أنه كان على صواب في رأيه لأنه يقوم بتدريس الدراسات الإعلامية في كولومبيا، يقوم "ألفي" باستدعاء "ماكلوهان" من خلف بوستر سينمائي كبير. ويقول "ماكلوهان" للأستاذ: "أنت – أنت لا تعرف شيئًا عن عملي... الكيفية التي وصلت بها على أية حال لتدريس منهج عن أي شيء مذهلة تمامًا". "ألفي"، برغم كل شيء، يسرد قصته ويمكنه استحضار أي شخص يرغب فيه كي يثبت وجهة نظره. متحدثًا مباشرة إلى جمهور الفيلم، يقول: "يا للغرابة، لو كانت الحياة فقط على هذه الشاكلة!" فنتذكر مرة ثانية أن ما نشاهده من حياة "ألفي" هو وهم في أحيان

كثيرة. يحكي لنا عن ماضية كما شعر به، كما يتذكره، كما يتمناه، عبر إعادة صياغة إبداعية لأبجدية أو سيناريو حياته.

قرب نهاية فيلم "آني هال" يعيد"ألفي" حرفيًا كتابة سيناريو حياته بالفعل. بعد فترة قصيرة من المشهد الذي نشاهد فيه انفصال "ألفي" و"آني" في مطعم للغذاء الصحي في "سانسيت بوليفار" في لوس أنجلوس، نرى "ألفي"، كاتب مسرحي الآن، يشاهد بروفة مسرحيته التي يعاد فيها تمثيل نفس هذا المشهد. ممثل يبدو شبيهًا بـ "ألفي" وممثلة تشبه "آني" يتجادلان، باستخدام نفس الكلمات التي سمعنا لتونا "ألفي" و"آني" يتلفظان بها. لكن ينتهي المشهد في المسرحية بطريقة مختلفة جدًا عن المشهد الذي شاهدناه للتو في "آني هال". في الفيلم، ترفض "آني" العودة إلى نيويورك مع "ألفي"، وتمضي مبتعدة عنه في غضب واشمئزاز، تاركة إياه على الرصيف يتشدق حول كذب وخداع حفلات توزيع الجوائز في هوليوود، ومن ثم التقليل من تفاخر وتباهي "آني" بكل الجوائز التي رشح لها صديقها الجديد. بعد ذلك يركب "ألفي" سيارته ويبدأ في تهشيم السيارات الأخرى في الجراج، وينتهي به الحال في السجن. المشهد في مسرحية "ألفي" داخل الفيلم مختلف تمامًا. على النقيض من "ألفي" في الواقع "الفعلي"، يتحكم الممثل الذي يلعب دور "ألفي" في عواطفه ويسيطر عليها كلية. يقول، بطريقة فلسفية (إن لم يكن بسطحية تامة): "تعرفين، إنه لأمر مضحك، برغم كل هذه المحادثات الجادة واللحظات العاطفية ينتهي هذا هنا... في مطعم للغذاء الصحي في "سانسيت بوليفار". إلى اللقاء، يا صني". في هذه اللحظة "صني/آني" لا تمضي مبتعدة، بل تصيح: "انتظر. أنا — أنا ذاهبة... ذاهبة معك". "تش، ما الذي تريدونه؟ كانت أول مسرحية لي"، يقول "ألفي" في خطاب آخر مباشر إلى جمهور الفيلم، معتذرًا عن النهاية السعيدة المتكلفة وغير المعقولة. ولعدم قدرته في الحياة على جعل الأمور تنتهي على ما يرام بالنسبة لنفسه، يفعل "ألفي" هذا في الفن.

في لحظة ما في هذا المشهد، لا يصور "آلان" الممثلان اللذان يقرآن مسرحيته مباشرة، وإنما يظهرهما لنا بدلا من ذلك منعكسين فقط في مرآة كبيرة و"ألفي" يستمع لهما في المقدمة أمام المرآة. (انظر الصورة رقم ٦٣). هنا يؤكد الميزانسين المعكوس على تشكيك "آلان" ما بعد الحداثي بشأن قدرة الفن، أو اللغة، على الكشف عن حقيقة جوهرية. كل شيء هو انعكاس لانعكاس. الممثلون هم مجرد شظايا في مرآة ذهن "ألفي"، بالضبط مثلما أن الشخصيات في "آني هال" هي مجرد شظايا في مرآة ذهن "آلان"، في تسلسل لا نهاية له. في "آني هال"، يجري تذكيرنا مرارًا وتكرارًا بأنه لا شيء حقيقي.



صورة رقم ٦٣. يؤكد الميزانسين المعكوس على تشكيك "ألفي" ما بعد الحداثي بشأن قدرة الفن أو اللغة على الكشف عن حقيقة جوهرية. ("آني هال"، ١٩٧٧).

في نفس الوقت، النهاية السعيدة لمسرحية "ألفي" بنيت بعناية ودقة من جانب "آلان" لتكون مُغايرة مقارنة بالـ "واقعية" المفرطة أو النهاية الوجيهة المعقولة لفيلم "آني هال". على الرغم من أن المشهد الذي تعلن فيه "صني" عن حبها لبديل "ألفي" المسرحي قد يمنح الجمهور قدرًا صغيرًا من السعادة اللحظية، لأننا تعودنا على الرغبة في عودة الزوج الذي ينفصل إلى أحدهما الآخر، إلا أن كل ما علمناه أو اكتشفناه عن "ألفي" في الفيلم يوحي بأن علاقته مع "آني" مستحيلة. برغم كل شيء، فإنه يُعرِّف نفسه في الفيلم الحالي بأنه شخص لم يكن من الممكن أبدًا أن ينضم إلى ناد سيقبله كعضو. لو أنه استرد أو استعاد "آني" بالفعل، يمكن أن نخمن، فإنه سرعان ما سيفقد الاهتمام بها مرة ثانية. لو تزوجا وانتقلا للعيش معًا، ستكون شيئًا خانقًا بالنسبة له كما أنه سيكون كذلك بالنسبة لها. أيضًا طرح "وودي آلان" موضوع أو تيمة الحب المتبادل الذي لا يجلب التحقق والامتلاء بل الاختناق بطريقة كوميدية حزينة في فيلمه "الحب والموت". "بوريس" يلاحق "صونيا" الرافضة له طوال الفيلم، لكن عندما يكافأ في النهاية بحبها له، بدلا من أن يسعد ويفرح مُتهللا، يحاول أن يشنق نفسه. سواء كان "آلان" يوحي بأن "ألفي" مضطرب جدًا عصبيًا بسبب الحب، وكل المحللين النفسيين في العالم لا يقدرون على مساعدته، أو سواء كان يفترض وجود آلية خبيثة أو مؤذية في النفس البشرية تحكم حتى على أفضل العلاقات بالفشل، فإنه من الصعب التحديد أو الحكم على هذا. تبدو الإجابة أنها الاثنين. ومع ذلك فإننا لا نشعر بالكآبة تمامًا في نهاية "آني هال" لأن "آلان" يزودنا بإمكانية إيجاد نوع من الخلاص، ليس في الحياة، بل في الفن. إن المتعة الناجمة عن مشاهدة فيلم تم تنفيذه بعبقرية، حول انفصال حتمي، خففت بطريقة ما من الخاتمة الحزينة، بنفس الكيفية التي جعل بها "دي سيكا"، عبر تقنيته في سرد قصته، من ضياع الدراجة أمرًا يمكن تحمله في نهاية فيلم "سارق الدراجة".

على الرغم من أن النهاية السعيدة لمسرحية "ألفي" سطحية وغير معقولة، فإن "آلان" ينهي فيلم "آني هال"، إن لم يكن نهاية سعيدة، فعلى الأقل بدهاء وبراعة في

الصنعة. بينما يبدأ "ألفي" يسرد كيف أنه بعد انفصالهما قد تقابلا هـو و"آني" ثانيـة، نسمع صوت "آني" تغني "يبدو مثل الأيام الخالية" في رقة على شريط الصوت. يـروي "ألفي" أن "آني" عادت إلى نيويورك واصطحبت صديقها الجديـد لمـشاهدة "الحـزن والشفقة"، الفيلم الذي كان "ألفي" يجرها دائمًا لمشاهدته بسبب رسالته المهمة والجادة. يطلق على هذا "انتصارًا شخصيًا"، لأن هذا على الأرجح يوحي بأن "ألفي" ما زال حيًا في ذهنها: فقد تطبعت بقيمه. وتركت أيضًا الضحالة أو السطحية الفظة الرديئة للـوس أنجلوس وعادت إلى نيويورك، إشارة أخرى إلى أن قيم "ألفي" أثرت على خياراتهـا في الحياة.

من حيث تلائمه أو تطابقه مع الجوانب ما بعد الحداثيـة الخاصـة بالتـشكيك والسخرية، يدور "آني هال"، كالعديد من أفلام "آلان"، بصورة أقل عن الحب منه عن فقدان الحب أو استحالته. لكن بما أن هذا فيلم لـ "وودي آلان" الشخصية الرئيسية فيه ممثل كوميدي يقوم بإلقاء النكات، فإن "آني هال" ينتهي فعلا بنكتة. في المونولوج الأخير في الفيلم، يسرد "ألفي" قصة رجل يذهب إلى طبيب نفسي يشكو من شقيقه المجنـون الذي يظن نفسه دجاجة. عندما يسأل الطبيب: "لماذا لا تسلم برأيه؟" يجب الرجـل: " سأفعل، لكنني أحتاج إلى البيض لأسلم بهذا". يقارن "ألفي" بين البيض الزائف واستمرار الأمل الزائف لدى الناس الذي، برغم طبيعة العلاقات غير المنطقية والمجنونة والعبثية، ربما يتحقق في الواقع. من دون ذلك الوهم، ستكون الحياة شديدة الحزين والوحدة بدرجة لا تطاق. والتلميح الضمني يعني أننا جميعًا نشبه الرجل في النكتة، الذي هو مجنون بوضوح مثل شقيقه. إننا جميعًا بحاجة إلى البيض — الخيالات أو الأوهام التي تجعل الحياة محتملة. الأخبار السيئة في نهاية "آني هال" هي أن كل ما نحن مضطرون للمضي أو الاستمرار فيه هو أوهام. فقط في الأعمال الأدبية (مسرحية "ألفي") تنتهي العلاقات بالفعل على نحـو سعيد بعد ذلك. الأنباء السارة هي أن الحياة نفسها يمكن تأملها أو التفكير فيها كعمـل فني. والذكريات، الآثار الباقية فحسب من تجربتنا المعاشة، يمكن إعادة ترتيبها، وإعـادة

النظر فيها، وإعادة تفسيرها أو تأويلها في مونتـــاج عقولنـــا، كمـــا أظهـــره أو بينـــه "آلان/ألفي" بذكاء وتشويق طوال "آني هال". لو أن فلاسفة ما بعـــد الحداثـــة علـــى صواب، وحيواتنا مجرد خلاصة لخيالات متعددة مؤلفة من شظايا، فإن فن "وودي آلان" يبـــدو أنه يخبرنا بأننا أحرار على الأقل في أن نعيد ترتيب الأدوار حتى نتوصل إلى صورة أفضل.

١١ـ السينما السياسية

"افعل الشيء الصحيح" لـ "سبايك لي"

صرخة استيقاظ

يبدو أن فيلم "افعل الشيء الصحيح" (١٩٨٩) لـ "سبايك لي" يعاني تناقضًا في المصطلحات: فيلم هوليوودي ترفيهي ذو رسالة سياسية مزعجة. وكانت تلك مقصودة ومتعمدة من جانب "لي" كصرخة إيقاظ لأمريكا (يبدأ سرد الفيلم بـ "سنيور لف دادي" (صامويل جاكسون)، يعمل كراديو دي جيه، يحث مستمعيه على "الاستيقاااااااظ")، إذ يلمِّحُ الفيلم إلى أنه تحت سطح طبقة الود الرقيقة بين السود والبيض في أمريكا تكمن كراهية أو ضغينة متبادلة واستياء وريبة لدرجة تجعل من اندلاع أو انفجار أعمال العنف بينهما حتمية. تدور أحداث الفيلم في أحد أكثر أيام الصيف قيظًا في منطقة "بيدفورد – ستيفيسانت" في بروكلين، تساعد الحرارة كعامل مُحفز على تحويل التوترات العنصرية الجائشة إلى مرقد يغلي. ينتهي الفيلم باندلاع أعمال شغب عرقية عنيفة ينهب ويحرق فيها الأفرو أمريكيين محل "سال"، "بيتزا المشاهير"، المحل الوحيد الذي يديره أبيض في مجموعة من المباني أغلبها من الأفرو أمريكيين. تفجرت أعمال الشغب بسبب وفاة "راديو رحيم" (بيل نن)، شاب أفرو أمريكي يموت عندما يستخدم شرطي أبيض القوة غير الضرورية (قبضة خانقة قاتلة) لإعاقته وتحجيمه عن مهاجمة "سال" (داني أيلو)، مالك محل البيتزا. و"راديو رحيم" يهاجم "سال" ردًا على قيام "سال" بتحطيم جهاز التسجيل أو الريكوردر الخاص بـ "راديو رحيم" بمضرب

بيسبول. بعد وفاة "راديو رحيم"، تصرخ أصوات الحشود باسمي "مايكل ستيوارت" و"إلينور بامبرز"، مستدعية إلى الذهن مثالين واقعيين في عام ١٩٨٨ مات فيهما سود بسبب استخدام القوة غير الضرورية من جانب الشرطة[١٧٤].

بجعل أحداث فيلم "افعل الشيء الصحيح" تدور في محل بيتزا إيطالي مملوكًا لرجل أبيض وجعل "سال" يهاجم ريكوردر "راديو رحيم" بمضرب البيسبول، يشير "سبايك لي" أيضًا إلى حادثة "شاطئ هيوارد" في "كوينز"، في "نيويورك"، التي وقعت عندما تعطلت سيارة ثلاثة من السود في منطقة إيطالية للبيض فدخلوا إلى مطعم للبيتزا لتناول الطعام وإجراء مكالمة تليفونية. وعندما غادروا جرت مطاردهم من جانب مجموعة من الشباب البيض يحملون مضارب بيسبول وأخذوا يصرخون فيهم بإهانات عنصرية وأمروهم بالخروج من المنطقة. هرب أحد الرجال السود، وتم الإمساك بأحدهم وضربه، والثالث، "مايكل جريفث"، مهاجر هندي غربي، فزع وفر إلى الطريق السريع. فصدمته سيارة وقتل. لم يدن أحد من الشباب البيض بالتسبب في موت "جريفث" لأن الدفاع وصف الرجال السود بالمشاغبين بناء على سجلات الشرطة، مما جعل الحادث يبدو كعراك في الشارع بدلا من كونه جريمة كراهية.

كما صرح "سبايك لي" في مقابلة صحفية، وفاة "مايكل ستيوارت" و"إلينور بامبرز" على أيدي رجال الشرطة البيض وفشل المحاكم في معاقبة هؤلاء الذين تسببوا في وفاة "مايكل جريفث" في حادث "شاطئ هيوارد" يلخص الاضطهاد العنصري الذي

(١٧٤) كان "مايكل ستيوارت" قد اعتقل من جانب الشرطة لكتابته تعليقات في محطة مترو "نيويورك" ثم قتل عندما استخدمت الشرطة القبضة الخانقة لاعتقاله، وهو أمر شبيه بذلك الذي تسبب في أو أدى إلى وفاة "راديو رحيم" في الفيلم. وكانت "إلينور بمبرز" امرأة سوداء مختلة عقليًا ارتابت الشرطة في أمرها فأرادت إيقافها. واصلوا إطلاق النار عليها حتى ماتت. حتى بعدما جردوها من سلاحها بإطلاق النار على يدها التي كانت تمسك بسكين. من بين مصادر أخرى، تظهر هذه المعلومات في "آمي توبين". "الخوف من السينما السوداء: افعل الشيء الصحيح"، مجلة "صوت وصورة" ١٢، ٨، (٢٠٠٢): ٢٧.

يعيش السود في ظله في أمريكا. "هناك فقدان كامل للإيمان في النظام القضائي"، يعلق، "وبالتالي عندما تكون محبطًا وليس هناك متنفسًا آخر، سيجعلك هذا ترغب في قذف صفيحة قمامة عبر النافذة"[١٧٥]. هذه الاعتبارات حفزته لصنع فيلم سياسي عن الشغب العرقي، يتم سرده من منظور أفرو أمريكي، بحيث يوقظ الوعي عن العنصرية في أمريكا ويطرح قضية متعلقة بالكيفية التي ينبغي بها أن يرد السود على التفاوت العنصري والاضطهاد البدني. هل الثأر أو الانتقام العنيف طريقة للحل؟ في نهاية الفيلم، يقابل "لي" بين تصريحين، الأول لـ "مارتن لوثر كنج" والآخر لـ "مالكوم إكس". يكتب "كنج" أن: "العنف كطريقة لتحقيق العدالة العنصرية غير عملي وغير أخلاقي معًا". ويكتب "مالكوم إكس": "لست ضد استخدام العنف في الدفاع عن النفس. أسُمِّيه ذكاء". يجعل "لي" الكلمة الأخيرة أو القول المفصل لمقولة "مالكوم إكس".

من العجيب، في هذا الشأن، أن تدمير محل "بيتزا المشاهير" الخاص بـ "سال" في نهاية الفيلم لا يحدث كتدفق تلقائي أو عفوي لغضب الحشد. لقد أثاره أو حرَّض عليه عن عمد "موكي" الذي يعمل عند "سال" وهي الشخصية التي قام بها "سبايك لي" في الفيلم. بعد مشاهدتهم موت "راديو رحيم" على أيدي الشرطة، يغضب الحشد لكن من دون عنف. ثم فجأة "موكي"، الذي كان واقفًا إلى جوار "سال" وابنيه، يُغيِّرُ أو يُبَدِّل وقفته. يجتاز الشارع، يلتقط صفيحة قمامة، يفرغ محتوياتها في الشارع، يقطع الشارع مرة ثانية عائدًا إلى محل "سال" لـ "بيتزا المشاهير" ويقذف صفيحة القمامة عبر النافذة الأمامية. يُحرض هذا الفعل المتفرجين ويخرجهم من سكونهم المذهول. يقتدون بـ "موكي"، ينهبون، ويلقون القمامة، ويحرقون مطعم البيتزا. في سيناريو الفيلم المنشور، يكتب "لي": "يقذف موكي صفيحة القمامة عبر اللوح الزجاجي لنافذة محل سال لبيتزا المشاهير. هذا كل شيء. الجحيم كله انفلت وانساب. انفتح السد، تحطم. انطلق غيظ

---

(١٧٥) اقتباس من "مارلين جليكسمان". "سبايك لي بيدفورد - ستايفسانت: مقابلة مع سبايك لي"، مجلة "تعليق سينمائي"، ٢٥، ٤، (١٩٨٩): ١٤.

الناس وثورتهم، غضب شديد. صفيحة قمامة واحدة ألقيت عبر الهواء أطلقت موجة عارمة من الإحباط"[١٧٦].

تسبب الفليم في توليد الكثير من الجدل عندما عرض. شعر بعض النقاد أن الفيلم كان دعوة مثيرة لثورة سوداء وتنبأوا بشغب عرقي (لم يحدث أبدًا) بعد عرض الفيلم في صيف عام ١٩٨٩. علق أحد النقاد قائلا: "دعنا نأمل ألا يتم عرضه في دار عرض بالقرب منك". أغلبية النقاد، مع ذلك، أعجبوا بالذكاء والأصالة السينمائيين للفيلم، ومدحوا تصوير أو وصف "سبايك لي" المتعاطف والمنصف والهزلي لشخصياته السوداء والبيضاء والكورية. لكن كان لدى العديد من النقاد حتى الأكثر إعجابًا بالفيلم مشاكل أو صعوبات في فهم السبب الذي جعل "سبايك لي"، شخصية "موكي" التي قام بها، تفجر الشغب العرقي. هل يلمِّح "سبايك لي" ضمنًا إلى أن "موكي" فعل الشيء الصحيح؟ هل يدافع "سبايك لي" عن العنف؟

وفقًا لـ "لي"، ينبغي فقط على مشاهدي الفيلم من البيض أن يتساءلوا. المشاهدون الأفرو أمريكيين الذين تحدث إليهم لم يشكوا في ذلك أبدًا[١٧٧]. في العديد من المقابلات والتعليقات على فيلمه، يصرح "سبايك لي" بوضوح أنه قصد أن يفهم المتفرجون أن "موكي" فعل الشيء الصحيح في بدءه الشغب تعبيرًا عن الغضب لموت "راديو رحيم" على أيدي الشرطة البيضاء. بينما يكتب في كلمة أخيرة في نهاية الإصدار المصاحب للفيلم: "هل أنا أدافع عن العنف؟ لا، لكن اللعنة، الأيام التي صمت فيها خمسة وعشرون مليون أسود بينما إخوتنا وأخواتنا الرفاق يتعرضون للاستغلال، والظلم، والقتل، يجب أن تصل إلى نهاية. الاضطهاد العنصري، ليس في الولايات المتحدة

---

(١٧٦) سبايك لي مع "ليزا جونز"، "إصدار مصاحب لفيلم "افعل الشيء الصحيح"" (نيويورك: سايمون وشوستر، ١٩٨٩)، ٤٨ – ٤٩.

(١٧٧) يُصرِّح "لي" هنا في التعليق الإضافي أو التكميلي على الاسطوانة الثاني من نسخة الفيلم المدمجة (دي في دي)، كريتيريون كوليكشن، ٢٠٠١).

فحسب، بل في العالم كله، لا يبدو أنه سينتهي، ويصير من سيئ لأسوأ (أربع سنوات لـ (جورج هيربرت واكر) "بوش" لن تساعد أو تفيد)... نعم، لدينا خيار، إما "مالكوم" أو "كينج". أعرف مع من أنا"(١٧٨).

على الرغم من أن "سبايك لي" يتفق بوضوح مع "مالكوم إكس" في أن العنف دفاعًا عن النفس شكلا مبررًا للاحتجاج، ويقصد جعل الجمهور يشعر أن "موكي" فعل الشيء الصحيح بإشعاله الهجوم ضد محل "سال" لـ "البيتزا"، فإن "سبايك لي" لم يصنع "افعل الشيء الصحيح" كفيلم دعائي عنصري عالي أو حاد النبرة يحتفي بالعنف. مصمم الإنتاج أو المناظر "واين توماس" أشار إلى الاهتمام الخاص الذي أولاه لمحل "بيتزا المشاهير" الخاص بـ "سال" بحيث يبدو على نحو أفضل من مطاعم البيتزا الفعلية في المناطق الفقيرة، وذلك لخلق بيئة يحبها الناس على مستوى اللاوعي، وبالتالي يأسفون لرؤيتها مُدمّرة(١٧٩). إن قوة الفيلم وتأثيره كسينما سياسية لا تكمن في جعله من مسألة قيام "موكي" بالشيء الصحيح قضية مُحكمة أو خالية من نقاط الضعف، وإنما في نجاحه في فتح حوار أو نقاش بين موقفي "مارتن لوثر كينج" و"مالكوم إكس". صورة "مارتن لوثر كنج" و"مالكوم إكس" وهما يبتسمان ويتصافحان التي تعاود الظهور طوال الفيلم وصورهما الأخيرة في نهاية الفيلم تعمل بقوة على خيالاتنا، تعدنا وتهيؤنا لقراءة التصريحات المكتوبة للرجلين التي تظهر في نهاية الفيلم بروح "كلاهما/و" في مقابل "إما/أو". تم استيعاب أو فهم الفيلم كوسيلة أو كأداة وليست حلا للورطة التي يخلقها تناقض وجهتي نظر "مالكوم إكس" و"مارتن لوثر كينج"، بل لجعلنا نتأمل الرؤيتين المتناقضتين معًا، وبالتالي إجبار عقولنا على ابتكار أو خلق طرق جديدة للفهم والاستيعاب.

---

(١٧٨) "سبايك لي"، "الإصدار المصاحب للفيلم"، ٢٨٢.

(١٧٩) تظهر تعليقات "واين توماس" في ملحق الصور غير المرقمة المُضمّنة في المجلد المصاحب المذكور بأعلى. التعليق المتعلق بأنهم كانوا "يحاولون خلق بيئة خاصة بأناس سيحبونها على المستوى اللاوعي" يظهر في التعليق المضمن في نسخة "الدي في دي" الخاصة بالفيلم الصادرة عن "كريتيريون كوليكشن".

الشكل الجدلي

تم بناء الفيلم من البداية إلى النهاية كلعبة متواصلة من الأشكال المتعارضة المصطدمة ببعضها البعض. في الفيلم، يعود "سبايك لي" إلى الطرق الجدلية لـ "سيرجي إيزنشتاين" في العشرينيات، التي، استلهمها من كتابات "هيجل" و"ماركس"، لخلق سينما تستلزم التقابل المستمر أو صدام المتناقضات (فرضية ونقيضها)، بهدف خلق مركب أو نتيجة جديدة أو وعي راقي في ذهن المتفرج. وكانت طريقة "سبايك لي" هي ذاتها طريقة "إيزنشتاين"، مواجهة المتفرج بسيل متواصل من الصور ووجهات النظر المتضاربة أو المتعارضة. كان الهدف، بالنسبة لـ "لي"، هو تحرير الجمهور من الصور التقليدية النمطية الثابتة عن الصراع بين الأمريكيين السود والبيض وأن يفتحوا أذهانهم لمزيد من الوعي الدقيق بالعنصرية في المجتمع الأمريكي والخطر الذي تطرحه العنصرية علينا جميعًا أو تضعنا إزاءه.

يبدأ "سبايك لي" فيلمه "افعل الشيء الصحيح" بصدمة. ما نظن أنه (بسبب كل الدعاية التي سبقت الفيلم) سيدور حول دراما عنصرية متوترة بالضواحي تنفجر في العنف، يبدأ بما يشبه فقرة من السينما الاستعراضية. تؤدي "روزي بيريز" رقصة (على خلفية قوائم المشاركين في الفيلم) على النقرات الإيقاعية لأغنية "راب" لفرقة "بابلك إينمي أو العدو العام" بعنوان "حارب السلطة". تقوم "روزي بيريز" بدور "تنيا"، صديقة "موكي"، في الفيلم، لكن الوظيفة التي تؤديها هنا ليست كشخصية في السرد بل كرمز نقي للطاقة الإبداعية والتدميرية للشباب السود.

بُنِيَت الفقرة الافتتاحية المذهلة عن طريق عدة مستويات متعارضة. في أوضح مستوى، شريط الصوت يتناقض مع الصورة. الأصوات الذكورية الغاضبة التي تحث على العنف ردًا على العنصرية ("علينا الحصول على ما نريده! علينا الحصول على ما نحتاج إليه!/ حريتنا في التعبير هي حرية الموت/ يجب أن نحارب السلطات") في طباق مع صورة

أنثى صغيرة ورشيقة تؤدي رقصة. مع ذلك الرقصة ذاتها تحتوي على اصطدام لمتناقضات خاصة بها، فقد تم تصميمها كتوليفة تجمع بين جلسة تدريب أيروبك وبين الملاكمة. يتضمن تصميم الرقصة لقطات متعددة لـ "بيريز" توجه لكمات بقبضتيها إلى الجمهور مباشرة، أحيانًا مرتدية قفازي الملاكمة، وأحيانًا تبدو غاضبة، وأحيانًا تبدو مثيرة، نظرًا لأن أوضاع وقفاتها وهي تلاكم توحي بحركات جنسية. هنا، عبر تناقض آخر للأضداد، يذيب "لي" الحدود بين الترفيه الحسي والتهديد السياسي. "الحب" و"الكره" الكلمتان اللتان جرى إبرازهما بشكل ظاهر جدًا على القبضتين النحاسيتين لـ "راديو رحيم" فيما بعد في الفيلم، أُشيرَ إليهما رمزيًا في وقت سابق من الفيلم عن طريق التعبيرات الغاضبة والحركات الراقصة لـ "بيريز" رغم إيروتيكيتها.

يمنتج "لي" هذا التسلسل بطريقة تستدعي إلى الذهن طريقة استخدام "إيزنشتاين" للمونتاج (المناقشة في الفصل الثاني) لخلق صدمات بصرية. خلق "إيزنشتاين" هذه الصدمات عن طريق إحداث أكبر قدر ممكن من التباين بين كل لقطة متجاورة، في المحتوى وعلى المستوى الشكلي الصرف. لقطات "روزي بيريز" وهي ترقص في لقطة عامة تقطع فجأة بلقطات مقربة مفرطة على وجهها أو أجزاء من جسدها. اللقطات المتطابقة السلسة لحركات "بيريز" جرى وصلها بلقطات يبدو فيها زيها والخلفية التي ترقص أمامها تتغير فجأة. نراها أولا، على سبيل المثال، في فستان برتقالي قصير ترقص أمام مساكن من الحجر الداكن في الضاحية لكن هذه اللقطة ربطت بسلاسة (عن طريق التطابق المكاني والحركي) بلقطة لها في بدلة تدريب زرقاء من نسيج "سباندكس" المرن، حيث ترقص الآن أمام مبنى شوهته التعليقات المدونة عليه بالرش (الاسبراي). بعد ذلك بقليل تظهر أمام نافذة محل، ترتدي الآن ثوب ملاكمة أبيض في أسود يتناقض مع زوج قفاز الملاكمة البرتقالي الفاتح. في لحظة أخرى قرب نهاية الفقرة، صورة جانبية لـ "روزي بيريز" (بروفيل) في تدريب للملاكمة تظهر فيه على يمين الشاشة ثم قطعات أو انتقالات مفاجئة إلى صورتها وهي تؤدي نفس الحركات على يسار الشاشة. يخلق

التجاور المفاجئ صدمة، لأنه يبدو لنا أنها تعارك نفسها. (هذا القطع يتنبأ باهتمام "لي" في الفيلم، ليس فقط بالتوترات بين أفراد عرقين مختلفين، بل أيضًا بالتوترات بين أفراد نفس العرق بالإضافة إلى التوترات بين أفراد هم في حالة حرب مع أنفسهم).

وجرى خلق الصراعات أيضًا عبر استخدام المرشحات أو الفلاتر اللونية. في بعض الأحيان يحول الفلتر الأحمر صورة الخلفية البيضاء والسوداء التي ترقص أمامها "روزي بيريز"[(١٨٠)] إلى صورة شريرة توحي بالحرارة أو السخونة والدم. استخدام الفلاتر الحمراء الدافئة لإضاءة الخلفية في إحدى اللقطات يتناقض مع الفلاتر الزرقاء الباردة في اللقطة اللاحقة. أحيانًا يخلط "لي" الفلاتر الحمراء والزرقاء، بحيث يخلق صراعًا بين الألوان (درجات لونية ساخنة وباردة) ضمن نفس اللقطة، وهي تقنية مشابهة للصراع البصري الخاص بالتأطير عند "إيزنشتاين". التباينات الشكلية لهذه الفقرة الافتتاحية (لقطات عامة مع لقطات مقربة، وحركات متطابقة تصل بسلاسة أماكن منفصلة، وانتقالات مفاجئة، وتناقضات لونية تخلق رجات أو صدمات بصرية مزعجة) بالاشتراك مع التناقضات المرتبطة بمحتوى الصور (أصوات ذكورية/جسد أنثوي، رقص/عراك، جنس/عدوان) تخلق مشهدًا بصريًا شيقًا وممتعًا من حيث المشاهدة وتجهزنا أو تهيئنا ذهنيًا في نفس الوقت لفيلم تقوم بنيته على صدام للمتناقضات بحيث تؤثر على جماهيره لتجاوز طرق التفكير المتصلبة أو المتحجرة فيما يتصل بالعلاقات العنصرية في أمريكا[(١٨١)].

---

(١٨٠) ترقص "روزي بيريز" أمام الصور الضخمة المعلقة في الاستوديو والمضاءة عن طريق صفوف من الأضواء الملونة.

(١٨١) قرأ نقاد آخرون هذه الفقرة الافتتاحية بطريقة مختلفة جدًا، منتقدين "لي" لتخنيده للمفاهيم التقليدية عن المرأة كهدف جنسي للحديق الذكوري. المخرج المستقل "زينابو أيرين ديفيز"، على سبيل المثال، يكتب: "من الواضح أن روزي بيريز راقصة بارعة، لكن تلك القوائم الافتتاحية الطويلة الخاصة بالمشاركين وصورها الجانبية (بروفيلاتها) (خاصة قرب نهاية التسلسل) تكشف عن كونها مجرد بطاقة بريدية (كارت بوستال) بصرية لأثداء ومؤخرات فحسب". "انظر زينابو أيرين ديفيز"، "مستقلون سود أم ثائرون على تقاليد هوليوود؟"، "سينياست ١٧"، ٤، (١٩٩٠): ٣٧.

الصدام المنتظم للمتناقضات الذي يُشكل المعالجة السينمائية لرقص "روزي بيريز" يُشكل أيضًا ميزانسين الفيلم. تم تصوير الفيلم في مكان حقيقي في "بيدفورد – ستيفيسانت"، من ثم فإنه يتخذ من الحي الأسود الفقير (الجيتو) مادة أساسية أو طبيعية له. وقد شعر مصور الفيلم، "إيرنست ديكيرسون"، بأن شيئًا ما حيويًا سيكون مفقودًا في شكل أو مظهر الفيلم لو أنهم قاموا بتصويره في ديكورات مشيدة في مكان خلفي في هوليوود. "لا تحصل على نفس تلك الجزئيات أو التفصيلات الدقيقة في الاستوديو"(١٨٢) قال معلقًا. مع ذلك، على الرغم من أن مكان التصوير حقيقي، فإن مظهر الفيلم ليس على شيء من الواقعية الخشنة أو الحُبيبية التي لفيلم مثل "سارق الدراجة" لـ "دي سيكا". هذا لأن جو الأصالة المكتسب أو المتحقق عن طريق التصوير في المكان الحقيقي يتعارض جدليًا وبشكل واضح مع التكلف غير الواقعي ومع الأسلوب الخاص الذي جرى إضفائه على التصميم الفني للفيلم. واجهات العديد من المباني في المربع السكني الذي تم تصوير الفيلم فيه أضيفت إليها واجهة أو جدارية، مطلية حديثًا وبألوان زاهية، كبيرة تحمل "بيدفورد ستاي افعل أو مت"، وتم تنظيف الشوارع من القمامة المبعثرة فيها. الألوان البنية الفاتحة والمائلة للسمرة لمناظر أحياء المدينة الخاوية أفسدتها تشكيلة بارزة أو فاقعة من الألوان الزاهية، والمثال الأكثر إدهاشًا يتمثل في اللون الأحمر لمبنى سيارات الإطفاء الذي يقضي أمامه رجال الناصية الثلاثة معظم اليوم يتسكعون ويعلقون على الحياة. وفقًا للمصور "إيرنست ديكيرسون"، الدافع الرئيسي لسيطرة الألوان الدافئة أو حتى الساخنة على تصميم الديكور (ألوان حمراء، وبرتقالية، وصفراء) كان شحن الفيلم، الذي تدور أحداثه في أكثر أيام الصيف حرارة، بإحساس ينقل حرارة الطقس. لكن بعيدًا عن الأثر الخاص بسخونة الجو، فإن الألوان الفاتحة للمنطقة تنقل معنى مجازيًا، فتوحي بالحياة، والحيوية، والعاطفية، في مقابل الدفء البدني فحسب. مكان التصوير،

---

(١٨٢) من تعليق "ديكيرسون" في الجزء الخاص بالمادة الإضافية في قرص (السدي في دي) في إصدار "كريتيريون كوليكشن".

علاوة على ذلك، الغارق في وهج مصابيح الإضاءة الكربونية القوسية القديمة، يعطي الفيلم شكل أو مظهر أفلام هوليوود الاستعراضية الخاصة بـ "ميترو جولدن ماير".

تعرض "لي" للنقد لاختياره التصوير في حي أسود فقير وفوق ذلك قيامه بتجميله. في المؤتمرات والمقابلات الصحفية[١٨٣] سئل كثيرًا: أين كل تلك القمامة المبعثرة أو التي تغطي الشوارع بصورة مطابقة لما هي عليه في الأصل؟ أين العاهرات؟ أين تجار المخدرات؟ المغتصبون؟ المسدسات؟ ويبرر "لي" اختياراته الجمالية زاعمًا أن هناك ما يكفي بالفعل من أفلام أظهرت السود في سياق القمامة، والمخدرات، والجنس، والعنف فقط، وأنه اختار عن عمد ألا يضيف أو يزيد من مخزون النماذج النمطية هذا. وفي مقابلة له صرّح قائلا: "قمت بذلك الاختيار لأنه في أي مرة يأتي الناس على ذكر "بيد – ستاي"، فإنهم يفكرون على الفور في الاغتصاب، وجرائم القتل، والمخدرات. ليست هناك حاجة لإظهار أن القمامة مكدسة على هيئة أكوام وكل تلك الأمور الأخرى، لأن ليس كل مربع سكني في "بيدفورد – ستاي" على هذه الشاكلة.... إنهم أناس يعملون بكد واجتهاد، ويتفاخرون بأشيائهم بالضبط مثل الآخرين جميعًا"[١٨٤].

عن طريق الخلق المتعمد لجو يخالف النماذج النمطية المرتبطة بالطريقة التي يعيش بها السود في الأحياء الفقيرة، لا يحاول "سبايك لي" فرض نمطًا بعينه على جمهوره بخلق "صور إيجابية" زائفة للحياة في الأحياء الفقيرة. بالعكس، عن طريق خلق ميزانسين يصطدم أو يتعارض مع الأفكار المسبقة، فإنه يشجع المشاهدين على مواجهة توقعاتهم النمطية التقليدية. أتذكر تحليل "روبرت ستام" للحظة في الفيلم الكوميدي "السروج المتوهجة" لـ "ميل بروكس"، عندما بدأت مجموعة من رعاة البقر الجاهلين في غناء "الله يا رجل النهر"، بعدما غنت مجموعة من عمال السكة الحديد السود بطريقة لطيفة "لم

(١٨٣) تتضمن نسخة الـ (دي في دي) لـ "افعل الشيء الصحيح" الخاصة بـ "كريتيريون" المؤتمر الصحفي الذي أعقب عرض الفيلم في مهرجان "كان" السينمائي.

(١٨٤) اقتباس من "مارلين جليكسمان". "سبايك لي"، ١٦.

تكن الشمبانيا قوية المفعول"، فعلى غرار "لي"، كان "بروكس" أقل اهتمامًا ببناء صور إيجابية زائفة عن العمال السود منه بـ "تحدي التوقعات النمطية التقليدية التي قد يضفيها الجمهور على الفيلم"[١٨٥]. علاوة على ذلك، على الرغم من أن التجميل المبهج المتعمد للأشياء الكئيبة في الواقع يعطي الفيلم في معظمه ذلك الملمس أو الإحساس الذي لأفلام هوليوود الهروبية، فإنه أيضًا يجعل نهاية الفيلم أكثر تدميرًا وتخريبًا عندما ينفجر ذلك العالم الملون كالحلوى في العنف وتعود كل القمامة الغائبة بوضوح عن شوارع "بيدفورد – ستيفيسانت" للظهور بقوة في المشاهد التي أعقبت الشغب.

التصوير السينمائي الجدلي

أيضًا يخلق "سبايك لي" صراعات في "افعل الشيء الصحيح" عبر المؤثرات السينمائية التعبيرية ذات الوعي الذاتي. تلك التي تعمق وتبرز الإثارة البصرية للحدث وتضيف كثافة لتوترات الحبكة المبنية ببطء بطريقة تذكرنا، إن لم تكن متأثرة مباشرة، بتقنيات "إيزنشتاين" المناقشة قبل سبعين سنة تقريبًا في مقالاته عن الشكل السينمائي. كتب "إيزنشتاين": "الواقعية المطلقة ليست على الإطلاق الشكل الصحيح للإدراك أو الفهم"[١٨٦]. وهو يقصد بهذا أن تقديم أو تصوير الأشياء بطريقة واقعية، وفقًا لما يتناسب أو يتطابق معها، ليست تقريبًا بنفس قدر التعبير العاطفي الذي تكون عليه عندما يحيد الفنان عن الواقع. فكلما تعاظم التفاوت أو إدراك التعارض أو التضارب بين التطابقات المتوقعة وانحراف أو حيود الفنان عنها، في اعتقاد "إيزنشتاين"، تعاظمت قوة التأثير

(١٨٥) اقتباس من "روبرت ستام" و"لويس سبنس"، "الكولونيالية، والعنصرية والتصوير: مدخل"، في "أفلام ومناهج"، تحرير: "بيل نيكولز"، المجلد الثاني (بيركلي: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٥)، ٦٤١.

(١٨٦) سيرجي إيزنشتاين، "الشكل السينمائي: مقالات في نظرية السينما". تحرير وترجمة: "جي ليدا" (نيويورك: هاركورت بريس وورلد، ١٩٤٩)، ٣٥.

العاطفي للعمل الفني. باستخدام بورتريهات القرن الثامن عشر للفنان الياباني "شاراكو" كمثال، يشير "إيزنشتاين" إلى أن التطابقات مستحيلة: "المساحة بين العينين تنطوي على عرض أو اتساع يسخر من كل فهم سليم. الأنف تقريبًا ضعف طول أي أنف عادي في علاقتها بالعينين، والذقن ليست لها علاقة أو رابط من أي نوع بالفم، والحاجبين، وكل سمة – غير متوافقة أو مترابطة بطريقة مستحيلة". "شاراكو"، وفقًا لــــ "إيزنـــشتاين": "رفض أو تبرأ من الحالة السوية" في تصويره من أجل تعبير أفضل عن الجوهر النفـــسي لموضوعاته[١٨٧].

أيضًا يزعم "إيزنشتاين" أن الوصف أو التصوير المتفاوت أو غير المتجانس لحدث ما طبيعي بالنسبة لنا له جذوره في رسومات الأطفال. ويضرب مثالا برسم طفل لموقـــد مشتعل. الحطب، والموقد، والمدخنة تم تصويرها جميعًا على نحو واقعي تمامًـــا، لكـــن في منتصف الصورة تظهر أشكالا كبيرة متعرجة يتضح أنها أعواد ثقاب. "واضعًا في اعتباره الأهمية البالغة لهذه الأعواد من أجل المعالجة المصورة"، يلاحظ "إيزنشتاين"، "فإن الطفل يزودها بحجم مناسب لها، وذلك لأهميتها". يربط "إيزنشتاين" هذه المعالجـــة بالـــشكل السينمائي: "أليس هذا بالضبط ما نفعله نحن في السينما في الحقيقة... عنـــدما نحـــدث تفاوتًا هائلا لأجزاء من حدث يتدفق أو يناسب بشكل طبيعي، وفجأة نمزق أو نقطـــع الحدث إلى "لقطة مقربة ليدين متشبثتين"... "لقطة مقربة مفرطة لعينين منتفخـــتين"... بأن نجعل العين أكبر مرتين عن الشكل الطبيعي الكامل للإنسان؟"[١٨٨] في مقالته "طريقة جدلية للشكل الفيلمي"، يدرج "إيزنشتاين" طرقًا إضافية تمكن المخرج من أن يتجـــاوز الترجمة الواقعية للعالم لإضافة تعبير سيكولوجي للصور المصورة. اثنتان من طرقه هـــذه واضحة بصفة خاصة في التصوير الخاص بفيلم "افعل الشيء الصحيح": "التعارض بـــين الشيء المُصَوّر ووجهة نظر (تم تحقيقه عن طريق التحريف المكاني عبر زاوية الكاميرا)"

(١٨٧) إيزنشتاين، "الشكل السينمائي". ٣٣.

(١٨٨) إيزنشتاين، "الشكل السينمائي". ٣٤.

و"التعارض بين الشيء المُصَوّر وطبيعته المكانية (تحقق عن طريق التشويه البصري بواسطة العدسة)"[189].

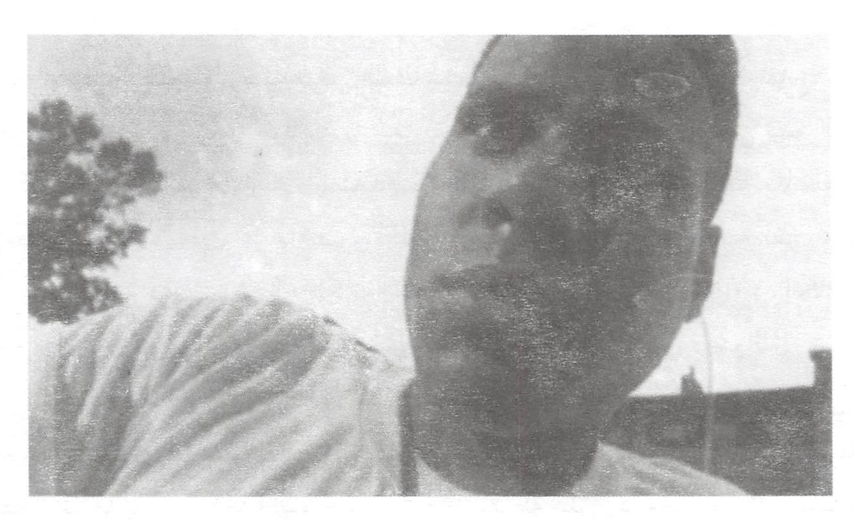
تكثر الأمثلة الخاصة بالتحريفات المكانية عبر الاستخدام المفرط لزاوية الكاميرا في "افعل الشيء الصحيح": العديد من اللقطات مأخوذة من زوايا مفرطة الارتفاع، وزوايا مفرطة الانخفاض، وزوايا هولندية (عندما يقوم المصور بإمالة الكاميرا حتى تبدو الصورة بالكامل مائلة أو غير متوازنة). يستخدم "لي" بإفراط الزوايا المائلة العالية والمنخفضة لإحداث تأثير مضحك عندما يصور "دا مايور" (أوسي ديفيز) من وجهة نظر "ماذر سيستر" (روبي دي). ترنو إليه الكاميرا من أعلى، جاعلة إياه يبدو صغيرًا في الكادر، في تعبير بصري ينم عن ازدراء "ماذر سيستر" للعجوز السكران. بصورة متماثلة، تم تصوير "ماذر سيستر" من زاوية مفرطة الانخفاض لتعميق الإحساس بقوتها كشخصية تمثل الأنا العليا التي يحاول "دا مايور" أن يحظى باحترامها وتقديرها طوال الفيلم. فيما بعد في الفيلم عندما يكسب احترامها، نجد أن الزوايا المفرطة على "دا مايو" و"ماذر سيستر" تتوقف.

أغلب زوايا الكاميرا المفرطة في الفيلم مستخدمة من أجل المعالجة السينمائية لـ "راديو رحيم". فقد تم تصويره عادة من زاوية مفرطة الانخفاض – جاعلة جسمه الضخم يبدو أكبر مما هو عليه وبالتالي قويًا ومخيفًا – ومن زوايا هولندية مفرطة الميل، وهي بمثابة تحذيرات بصرية للدور المزعزع الذي سيسببه وجوده في خاتمة الفيلم. علاوة على ذلك، يحقق "لي" تأثيرًا يطلق عليه "إيزنشتاين": "الصراع بين الشيء المُصَوّر وطبيعته المكانية (يتحقق عن طريق التشويه البصري بواسطة العدسة)" عندما يصور وجه "راديو رحيم" في لقطة مقربة كبيرة باستخدام عدسة عريضة أو منفرجة الزاوية إلى حد مفرط

---

(١٨٩) إيزنشتاين، "الشكل السينمائي"، ٥٤.

(١٠ ملم). فالأثر الناجم عن هذا هو تشويه ملامح وجهه بطريقة تزيد من الإحساس بالخطر أو التهديد الذي يشكله. (انظر الصورة رقم ٦٤).



صورة رقم ٦٤. لزيادة الإحساس بالخطر أو التهديد، صوّر "إيرنست ديكيرسون" وجه "راديو رحيم" في لقطة مقربة كبيرة بعدسة عريضة أو منفرجة الزاوية إلى حد مفرط (١٠ ملم). ("افعل الشيء الصحيح"، ١٩٨٩).

في حادثين منفصلين يحرِّف "لي" الزمن بطريقة تذكرنا بإطالة "إيزنشتاين" للحدث على "سلالم الأوديسا" في "المدرعة بوتمكين"، عن طريق تكرار أو إعادة نفس اللقطات. عند زيارة "موكي" لصديقته "تينا" (روزي بيريز) قام "لي" بعمل تداخل أو تركيب جزئي للحدث الخاص بفتحها لذراعيها كي تعانقه حتى يبدو أنها تعانقه مرتين. وعندما يلقي "موكي" بصفيحة القمامة عبر نافذة محل "سال" للبيتزا، أيضًا يظهر الحدث مرتين على الشاشة. نراه أولا من منظور خارج المحل، ثم مرة ثانية من داخله. في كلتا الحالتين

يعطي المونتاج المتداخل قوة درامية مُعبِّرة ومُؤكدة لهاتين اللحظتين المهمتين في الفـــيلم. كما يلاحظ "تشارلز موسر": "يُضفِّرُ "لي" الأساليب البارعة الخادعة والواقعيـــة بقـــوة كبيرة في لحظتين مميزتين تؤلفان أو تزاوجان بين جميع المتعارضات الرئيسية التي بني حولها الفيلم... أحدها مرتبط بالحب، والآخر مرتبط بالكره – أحدها بالعالم الخاص أو الحميم للعائلة، والآخر بالعالم العام للعمل. إنه في هذه اللحظات ينجح منطـــق "لي" الجـــدلي بفاعلية بالغة"[١٩٠].

المضمون الجدلي

ركزتُ حتى الآن على المنطق الجدلي لـــ "سبايك لي" على مـــستوى الـــشكل. وبنفس القدر تمامًا تدهشنا التعارضات والتناقضات المتواصلة التي ينشئها أو يؤسسها على مستوى المضمون – صدامات بين الشخصيات وصراعات داخل الشخصيات الفردية – بحيث تسهم كلها في جعل المتفرج متفهمًا أو مدركًا بقوة وعمق للتوترات العنصرية التي تنفجر في صورة عنف مع نهاية الفيلم. الصدام المركزي للمتناقـــضات في الفـــيلم بـــين "موكي" و"سال"، ينتهي بتحريض "موكي" على تدمير محل البيتزا. يصور "لي" أسباب الصراع بين الرجلين بدقة بالغة التعقيد بحيث يبدو تصرف "موكي" العنيف ضد "سال" مبررًا وفي نفس الوقت خيانة لـــ "سال".

ثمة توتر عصبي طوال الفيلم بين الرجلين (كما أنه موجود بين الجميع تقريبًـــا في الفيلم في هذا اليوم الصيفي القائظ)، لكن حتى اللحظات الأخيرة من الفيلم، يتـــصرف "موكي" كحارس للسلام، كمدافع عن محل "سال" للبيتزا، وليس محرضًا للعنف ضده. ويوضح "لي" إلى حد بعيد أنه بخلاف عمل "موكي" الرسمي في تسليم البيتزا فإنه يؤدي

(١٩٠) تشارلز موسر، "الحب والكره"، سينياست ١٧، ٤، (١٩٩٠): ٣٨.

دور الوسيط لـ "سال"، يهدئ ويلطف لحظات التوتر العنصري (أو يحاول تخفيفها) التي تشتعل يوميًا بين "سال" وزبائنه. "موكي"، على سبيل المثال، يطرد صديقه "بيجين أوت" (جيانكارلو إسبوزيتو) من محل "سال" للبيتزا لمدة أسبوع بعد إغضاب "بيجين أوت" لـ "سال" لإصراره على أن يضع "سال" صورًا لأفرو أمريكيين على جدار المشاهير الخاص به، الذي كرسه "سال" حصريًا لصور المشاهير من الإيطاليين الأمريكيين. وأيضًا "موكي" العطوف يحمي "فيتو" (ريتشارد إدسون) الابن الأصغر لـ "سال"، ويسديه النصيحة حول كيفية التعامل مع شقيقه الأكبر الفظيع. نتيجة لذلك، عندما ينقلب "موكي" فجأةً على أرباب عمله فإننا نشعر بالذهول. لو أن شخصًا كثير الشكوى والتذمر مثل "بيجين أوت" هو الذي فجر العنف، فإن هذا التصرف لن يترك تقريبًا انطباعًا قويًا. إن التعارض بين من نتوقع منه بدء الشغب والذي بدأه فعلا هو الذي يجبرنا التفكير.

ليس معنى هذا أن "لي" يصوِّر علاقة "موكي" بأصحاب عمله البيض كعلاقة خالية من النزاع. "لي"، الجدلي دائمًا، يضرب بدماثة "فيتو" ووده مثلا يحتذي في مقابل العداء العنصري الصريح من جانب "بينو"، الشقيق الأكبر لـ "فيتو". "بينو" (جون ترتورو) يدعو "موكي" بـ "الزنجي" ويشير إلى مطعم والده للبيتزا، فزبائنه من السود في الأغلب، بأنه "كوكب القرود". "بينو" يُحذر "فيتو" من أنه ليس هناك رجل أسود يمكن الوثوق به: "أول مرة تدير فيها ظهرك، بوم، سكين فيه مباشرة". يشعر "موكي"، علاوة على ذلك، بالغضب والضيق من الحدود القاسية الخاصة بوظيفته في محل "سال" للبيتزا. فهو لم يبرح أو يتقدم في وظيفته التي يخدم فيها كصبي لتوصيل الطلبات بأجر متدني وبلا مستقبل يلوح في الأفق. ويعبر عن استيائه بالحضور إلى العمل متأخرًا ويستغرق وقتًا طويلا للغاية في تسليم البيتزا. يذهب إلى البيت ليأخذ حمامًا في طريق عودته من التسليم، وبعد ذلك، عقب تسليم البيتزا لصديقته وأم طفله، فإنه يواعدها في وقت مبكر من المساء. يرفض "موكي"، علاوة على ذلك، القيام بالأعمال الروتينية مثل كنس الأرضية

لأجل "سال" حتى لو لم يكن لديه أي شيء آخر ليعمله، زاعمًا أنه يتلقى راتبه كي يسلم البيتزا فقط.

تسامح "سال" مع "سلوك" "موكي" إلى جانب تصويره كشخص عطوف جعل من "سال"، في الغالب، شخصية جذابة. فهو "يتفهم" بوضوح أسباب التكاسل الساخط المتمرد لـ "موكي" وعلى استعداد لتجاهل زلاته. "سال"، في الحقيقة، أكثر تسامحًا بكثير من شقيقة "موكي" إزاء أخلاقيات "موكي" المهنية التي هي موضع شك، فهي توبخه على "ساعتي الغداء المسموح له بهما" وتصر، "سال يدفع لك، ينبغي عليك أن تعمل". على العكس من "بينو"، الذي يهاجم سلوك "موكي" علانية، يبدو "سال" حنونًا بحق تجاه "موكي"، عاطفة تجعلنا نشعر بأن الهجوم على محل "سال" لـ "البيتزا" في نهاية الفيلم سببه صراع "موكي" الداخلي. فهو قبل لحظات من اتخاذه قرار الإقدام على هذا التصرف، نراه يمسك رأسه في ألم.

لكن على الرغم من أن "لي" يصوِّر لنا عاطفة "سال" تجاه "موكي" ومعاملته العطوفة له، فإنه يصوره أيضًا كمُستغِل وعنصري يتظاهر بعكس ذلك. إن "سال" لا يدفع أجرًا منخفضًا لـ "موكي" فحسب، بل لا يقر أو يعترف أبدًا بالدور المهم الذي يلعبه "موكي" كوسيط بين "سال" والزبائن الأفرو أمريكيين الذين يعتمد عليهم في كسب عيشه. (في هذا الصدد، يمكن أيضًا قراءة تحريض "موكي" على العنف ضد محل البيتزا كرسالة يرسلها "موكي" إلى "سال": لولاي لكان من الممكن أن يحدث هذا منذ وقت طويل). يصوِّر "لي" عاطفة "سال" نحو زبائنه السود عندما يقول "سال" إنه فخور بأن جيلا من الأطفال السود تربى على بيتزاه. لكنه يشير في نفس واحد تقريبًا إلى عملائه بأنهم "هؤلاء الناس"(♦)، هكذا مثل العنصريين الآخرين. تأكيد "سال" على العنصرية كشف عن وجهه الصريح عندما صرخ ناعتًا "راديو رحيم" بألفاظ عنصرية

(♦) بنبرة تدل على الازدراء والتحقير من شأنهم – المترجم.

لتشغيله موسيقاه في مطعمه (يسميها "موسيقا الغابة") ثم قيامه بتدمير الريكوردر، تصرف تمكن قراءته كقتل رمزي. وبشكل تنبؤي، نجد أن إحدى الجمل التي ينطق بها "سال" في وقت مبكر في فيلم "افعل الشيء الصحيح" يقول فيها: "سأقتل شخصًا ما اليوم". مع ذلك، برغم كل عيوبه، فإن تصوير "لي" لـ "سال" بعيد كل البعد عن تصوير الأشرار المتحيزين في الأعمال الميلودرامية السياسية الدعائية. فشخصية "سال" بُنيت بحيث تبدو كمزيج من السمات المتضاربة. فهو حنون ومُستغِل، متسامح وعنصري، مُربي أو راعي و(رمزيًا) قاتل[١٩١].

القضية التي، بطريقة غير مباشرة، تطلق الشغب العرقي في نهاية الفيلم تتمثل في رفض "سال" الخضوع لطلب الناشط السياسي "بيجين أوت" تعليق صور الأفرو أمريكيين على جداره الخاص بالمشاهير. لكن رفض "سال" للخضوع أو الإذعان (الذي يطلق العنف) لا يتم تقديمه من جانب "لي" كمثال فظيع على تعصب "سال" العنصري، ولا يعامل مطلب "بيجين أوت" على أنه ضرورة مبررة. لدى كل منهما أسبابه وكليهما، إلى حد ما، صحيح. يقول "سال" لـ "بيجين أوت" أنه إذا أراد: "تعليق رفاقك على جدار للمشاهير، فعليك أن تفتح محل خاص بك، عندئذ يمكنك أن تفعل ما تريده. محل البيتزا الخاص بي يعلق على جداره الإيطاليين الأمريكيين". أثناء المحادثة الخاصة بـ "رجال الناصية" الرجال الثلاثة الذين يجلسون هناك طوال اليوم يشربون البيرة ويناقشون الحياة، ينتقد "لي" الأفرو أمريكيين لعدم فتحهم أو إدارتهم لمشاريع خاصة بهم في أحيائهم. يستنكر أحدهم حقيقة أن الرجل والمرأة الكوريين اللذين لم يمض على تواجدهما في البلد أكثر من سنة فتحا محلا خاصًا بهما (محل للخضر والفاكهة) في

(١٩١) وجدت أنه من الممتع أن الضابط "لونج"، الشرطي الذي يقتل "راديو رحيم" بواسطة القبضة الخانقة القاتلة، قام به "ريك أيلو"، ابن "داني أيلو"، لأنه ربط "سال" رمزيًا (وليس حرفيًا) برباط الدم الخاص بالجريمة.

المنطقة في مبنى كان من قبل مغطى بألواح من الخشب. "إما أن الكـــوريين الملعـــونين عبقريين"، يعلق، "أو أننا معشر السود أغبياء".

مع ذلك جعل "لي" "بيجين أوت" يتصدى أو يواجه نقاش "سال" بنقاش جيـــد من جانبه. "أنت تمتلك هذا"، يقر ويعترف له، "لكنني نادرًا ما أرى أيًا من الإيطـــاليين الأمريكيين يأكلون هنا. كل من رأيتهم في أي وقت كانوا من السود. وبالتالي نظرًا لأننا ننفق الكثير من المال هنا، فإن لنا بالفعل كلمة هنا". كما في الكثير من مواقف الفـــيلم، ليس هناك موقف صائب أو خاطئ، فقط طريقان متضاربان لرؤية القـــضية. "ســـال" كمالك لمحل البيتزا له الحق في تزيينه على النحو الذي يسره ويرضيه. والأفرو أمريكيون الذين ينفقون المال في مطعم "سال" لديهم حق في المطالبة باحترام مطلبهم.

بوضع الموقفين جنبًا إلى جنب، يفتح "لي" نقاشًا بينهما ويجعلنا نفكر بعمق أكثر حول تشابك القضيتين وتعقدهما. حقيقة أن "سال" غاضب جدًا مـــن "بـــيجين أوت" لمطالبته "سال" بوضع "الرفاق على الجدار"، لدرجة أنه يُشهر مضرب البيسبول الخـــاص به بشكل تهديدي (يكبحه ولديه)، توحي بأن المطلب قد مسَّ أو ضرب وترًا حساسًا. لماذا، نتساءل، جعله هذا المطلب غاضبًا جدًا؟ لماذا لا يقدر على إطاعة زبائنه فيعلق صور مشاهير الأفرو أمريكيين بجانب الإيطاليين الأمريكيين على جداره الخاص بالمشاهير؟ ربما يعكس رفض "سال" أن يتضمن جداره الأفرو أمريكيين حاجته للاحتفاظ أو الدفاع عن حدود هويته البيضاء، تقريبًا كما لو أن خلط البيض والسود علـــى جـــداره سيمثل بالنسبة له شكلا رمزيًا من أشكال اختلاط أو امتزاج الأجناس. يعتـــرف "بينو"، الابن الصريح في عنصريته، بشعوره بالمهانة أمام أصدقائه لأنه يعمل طوال اليوم بين السود، كما لو أن شيئًا ما سيئًا قد يمّحي أو يزول عنه باعترافه. رفض "سال" العنيد أن يرضخ لمطلب "بيجين أوت" يُلمِّح إلى أن والد "بينو" ربما تكون لديه أيضًا قضاياه الخاصة بالحدود.

لكن "لي" يضع مطالب "بيجين أوت" تحت الفحص أيضًا. ويجعلنا نتساءل كذلك لماذا الأمر بالغ الأهمية هكذا بالنسبة لـ "بيجين أوت" أنه ليس لدى "سال" صورًا للأفرو أمريكيين على جداره. معظم الناس في المنطقة لا يبدو أنهم يعبأون بهذا ولا أحد باستثناء "راديو رحيم" و"سمايلي" يأخذ اقتراح "بيجين أوت" بمقاطعة "سال" مأخذ الجد. في الواقع، معظم الشخصيات المثيرة للتعاطف في الفيلم تعارضه بحماس. عندما يحاول "بيجين أوت" أن يدرج اسم "جيد" شقيقة "موكي" في حملته لمقاطعة محل "سال"، على سبيل المثال، توبخه قائلة: "يمكنك أن توجه طاقاتك بالفعل بطريقة مفيدة أكثر". يوحي تعليق "جيد" بأن "بيجين أوت" يهوى ترصد الظلم، رجل يهتم بالتفاهات الصغيرة (يبالغ أيضًا في رد فعله عندما يدوس رجل أبيض بصورة غير متعمدة على حذائه الـ "آير جوردونز"(*) الأبيض الجديد) بدلا من العمل في الدفاع عن قضايا المجتمع الذي يمكن أن يحقق فيه تغييرات حقيقية.

على الرغم من أن مطلب "بيجين أوت" لم يعامل أو يؤخذ بجدية كدفاع مستحق عن قضية خطيرة من جانب معظم شخصيات الفيلم، فإنه مع ذلك يتسبب في تفجير العنف الذي يقع في النهاية. "بيجين أوت"، الذي تم طرده قبل يوم من محل البيتزا، يعود ليجدد أو يكرر مطالبه، تسانده الآن القوة البدنية المخيفة لـ "راديو رحيم" والدعم المعنوي من جانب "سمايلي" (روجر سميث)، رجل يعاني من صعوبة شديدة في الكلام يُروِّج أو يوزع صور "مارتن لوثر كنج" و"مالكوم إكس" وهما واقفان معًا في صداقة وانسجام. الجمع بين الساعة المتأخرة من النهار (إنها نهاية يوم طويل جدًا)، حيث لم تنكسر شدة الحرارة بعد، حتى مع هبوط الليل، وفي نفس الوقت مواجهة "سال" بمطلب

(*) يعرف أيضًا بـ "جوردونز" أو "جيه إس" أو "إيه جيه إس"، وهو ماركة أحذية رياضية شهيرة كانت يرتديها في الأصل أسطورة كرة السلة "مايكل جوردون"، ومنذ عام ١٩٨٥ وهناك موديلات سنوية تصدر منه حتى بعد اعتزال جوردون اللعب. وتلك الأحذية الرياضية تصنعها شركة "جوردون" التي هي جزء من شركة "نايك" الشهيرة – المترجم.

"بجين أوت" وموسيقا "راديو رحيم" المدوية يخلق نوعًا من الموقف الحرج المتأزم. ينفجر "سال" بالغضب. عندما يواصل "بيجين أوت" تكرار مطالبه ويرفض "راديـــو رحـــيم" إغلاق التسجيل الخاص به، يتمكن "سال" من مضربه وقبل أن يفلح أحـــدًا في إيقافـــه "يقتل" جهاز الريكوردار، بعدما حاول "راديو رحيم" قتله بدوره. عندئذ تجيء الشرطة البيضاء وتقتل "راديو رحيم" ويثير "موكي" الشغب العرقي، الذي، كما صرَّح "سبايك لي"، قصد أن يفسره الجمهور كاحتجاج مبرر تمامًا ضد موت "راديو رحيم" على أيدي الشرطة البيضاء.

رفض "سبايك لي" للميلودراما

كان "مولد أمة" لـــ "دي. دبليو. جريفث"، مثل "افعل الشيء الصحيح"، فيلمًا سياسيًا أيضًا المقصود به تبرير استعمال العنف. حاول "جريفث" تبرير عنـــف المنظمـــة العنصرية السرية (الكوكلوكس كلان) ضد السود الذين جاءوا إلى السلطة أثناء فتـــرة إعادة البناء التي سبقت الحرب الأهلية. الجنود السود المشاغبون الذين أجبرهم أعـــضاء المنظمة على الخضوع تم تقديمهم بطريقة ميلودرامية على أنهم شر محض في عـــزمهم أو تصميمهم المكرس لهدف واحد وهو امتلاك النساء البيض جنسيًا. ورجال المنظمة الذين يدمرون قوة السود تم تجسيدهم كنبلاء وطيبين بمعنى الكلمة، المنقـــذون للعديـــد مـــن الآنسات في وقت الضيق والمحنة. عندما تنتصر المنظمة، هناك نصر واضح قاطع للخـــير على الشر ضمن الشروط أو العلاقات العنصرية التي نشأت بسبب السرد الخاص بالفيلم.

في عام ١٩١٥، وقفت الجماهير البيضاء وهللت في ذروة الفيلم. في فيلم "سبايك لي"، عندما هبَّ أناس "بيدفور – ستيفيسانت" لمحاربة السلطة عن طريق تـــدمير محـــل "سال" لـــ "البيتزا"، استثيرت الكثير من العواطف المعقدة بسبب رفـــض "لي" تقـــسيم شخصياته إلى فئات من الطيبين والأشرار. ولذا فإن "سال"، "الشرير" أو رأس الأفعـــى،

كما رأينا، تم تصويره كعنصري ومتسامح، بينما "راديو رحيم" ضحية وشهيد الفيلم، جرى تصويره كفتوة، ومتطفل، وحتى كبلطجي مخيف.

يصوّر "لي" "راديو رحيم" كشخصية متوعدة، ومخيفة أيضًا. فهو يروّع مجموعة من "البورتريكيين" الذين يُجبرون على إطفاء موسيقا الصالصا الخاصة بهم مراعاة لقوته المتفوقة (والصوت البالغ الضخامة الصادر عن جهاز تسجيله)، ويخيف "الكوري" صاحب المحل. وبصفة عامة يبدو أنه يُغضب كل من في الفيلم (بما فيهم "بيجين أوت") بتكراره المتواصل لأغنية "محاربة السلطة"، التي تصدر من جهازه في صوت عالي النبرة للغاية. كما ذكرت قبل سابق، أفعاله أو تصرفاته المهددة تم تصويرها بحيث تبدو أكثر شرًا عبر زوايا الكاميرا المفرطة والعدسات المشوهة التي عادة ما أظهرته على ذلك النحو. وبمساعدة تقنيات المونتاج الدقيقة، يجعل "لي" من ظهور "راديو رحيم" في الفيلم يبدو مفاجئًا وغير متوقع. أفضل مثال على هذا عندما يظهر في محل "سال" مع "بيجين أوت" قبل اشتباكه العنيف مع "سال" مباشرة. لا نراه يدخل من الباب، أبدًا. فجأة نجده هناك مباشرة، يقف في منتصف الحجرة مثل شبح في كابوس. قبضتيه النحاسيتان، اللتان تفصحان دون أي لبس عن كلمتي الحب والكره، تذكرانا على نحو مخيف بدور خادم الرب أو سفيره المصاب بالذهان الذي قام به "روبرت ميتشوم" في فيلم "ليلة الصياد" (تشارلز لوتن، ١٩٥٥) الذي يُظهر على نحو مشابه كلمتي "الحب" و"الكره" على مفاصل أصابع يديه اليمنى واليسرى.

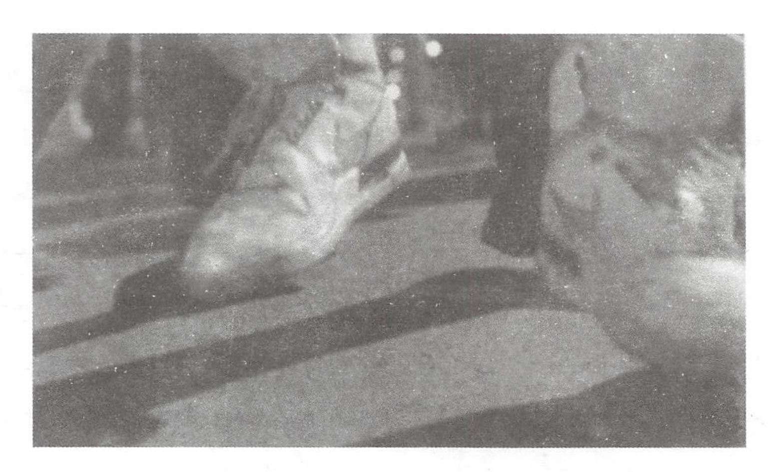
اختيار "سبايك لي" لـ "راديو رحيم" كضحية يفجر موتها العنف ضد محل "سال" للبيتزا مثال آخر على المنطق الجدلي الذي ينظم الكثير من أحداث الفيلم. لو كان الضحية شخص آخر تم تصويره بتعاطف أكثر، كان من الممكن أن يكون رد فعل الجمهور أكثر تعاطفًا (مع رد فعل "موكي" في تفجير الشغب) بصورة تلقائية أيضًا. إنه من السهل أن تجعل الجماهير تتفاعل أو تستجيب للغضب عندما تقتل شخصية مثيرة للشفقة، وهو ما أدركه جيدًا "دي. دبليو. جريفث" عندما

جعل العبد السابق الخائن "جس" سببًا لوفاة الحبيبة في "مولد أمــة"، "فلــورا"، الأخت الصغيرة المدللة. أيضًا بجعله للفتوة المرعب ضحية، يجعلنا "سبايك لي" نتأمل الإشارات أو المعاني الضمنية لموت "راديو رحيم". لماذا، وفقًا لمنطق الفيلم، كــان عليه أن يموت؟ لماذا كان على "موكي" أن يعترض على موته بمهاجمة محل "سال"؟

يصبح "راديو رحيم" ضحية الشرطة البيضاء، يلمِّح "لي"، ليس برغم بل بــسبب قوته المخيفة. السلطات البيضاء في هذا البلد، يقترح "لي"، جد مرعوبة من شبح مقاومة الإنسان الأسود لدرجة أنها تستخدم القوة غير الضرورية ضد أي شخص أسود قد يفلح في مقاومته هذه. تذمة الرسالة التي يكررها بشكل دوري جهاز "راديو رحيم"، بــرغم كل ذلك، "محاربة السلطة"، هي أيضًا الموسيقا المصاحبة والرسالة الضمنية لفيلم "افعــل الشيء الصحيح". الموتيفة أو الموضوع الرئيسي الذي يسري خلال الفيلم أن الناس لــو لم، بغض النظر عن جنسهم، يقاوموا السلطة الضارة المؤذية، فإنهم سيهلكون. ولــذلك يحاول "موكي" طوال الفيلم إقناع "فيتو" بمواجهة شقيقه المــؤذي. في المــشهد الــذي يشتري فيه "راديو رحيم" البطاريات من المحل المملوك للكوريين، يتوقف سلوكه البذيء تجاه مالكي المحل فجأة عندما يبدأ الرجل في الصراخ، باستخدام نفس الكلمات النابيــة التي كان "راديو رحيم" يصرخ فيه بها. ولفرط دهشته، ينفجــر "راديــو رحــيم" في الضحك. لكن عندما يقاوم "راديو رحيم" السلطة البيضاء، فإنه يقتل.

تعمد "سبايك لي" أن يجعل ضحية الشرطة البيضاء تشبه الشبح الأسود المــؤذي الذي يخشى البيض ملاقاته في شارع مظلم: "راديو رحيم" نموذج نمطي للمجرم الأسود عند البيض. وربما جازف "لي" أيضًا بأن يشعر أفراد من الجمهور سرًا بالارتياح لمقتــل "راديو رحيم". في نفس الوقت، يقدم وفاة "راديو رحيم" بوضوح كنتيجــة لغــضب شرطي أبيض ضد وخوفًا من الرجل الأسود القوي. اللقطة المقربة القوية والفعالة لقدمي "راديو رحيم" المرفوعتين عدة بوصات عن الأرض كما لو أنه يشنق حتى الموت استعارة لا تنسى عن العجز والضعف حتى بالنسبة لأقوى رجل أسود في مواجهة سلطة بيــضاء

متأصلة. والصورة مزعجة على نحو مضاعف لأنها تشبه الإعدام[١٩٢]. (انظر الصورة رقم ٦٥). عبر الاستراتيجية الجدلية بجعل الفتوة ضحية ربما تخلى "لي" عن إمكانية استفادته من رصيد أو مخزون ردود الفعل الغاضبة الشائعة في الميلودراما السياسية، لكن المحصلة النهائية أنه يسمح لجمهوره بأن يكافح لإماطة اللثام عن معنى رد فعل "موكي" إزاء موت "راديو رحيم" على مستوى راق من الوعي. على الرغم من عدم اتفاق جميع النقاد على أن "سبايك لي" قدم حجة مقنعة على قيام "موكي" بفعل الشيء الصحيح، فإن الكثير من الحبر سوّد صفحات خصصت لمناقشة القضايا التي يثيرها الفيلم. قال "ريتشارد سكلار" عن فيلم "سبايك لي": "في القرن الحادي والعشرين، أكثر فيلم هوليوودي منذ عام ١٩٨٩ حظى على الأرجح بعرض، ومناقشة، وجدال حوله، هو "افعل الشيء الصحيح""[١٩٣]. وهو على حق في هذا، حتى الآن.



صورة رقم ٦٥. صورة قدمي "راديو رحيم" ترتفعان عن الأرض تخلق إزعاجًا مضاعفًا بسبب دلالاتها على الإعدام. ("افعل الشيء الصحيح"، ١٩٨٩).

(١٩٢) أنا مدينة بهذه الملاحظة لـ "ماريا سانت جون".

(١٩٣) روبرت سكلار، "ما هو الشيء الصحيح؟: ندوة نقدية عن فيلم "افعل الشيء الصحيح" لـ "سبايك لي""، "سينياست ١٧"، ٤، (١٩٩٠): ٣٢.

١٢ – مناصرة المرأة والشكل الفيلمي

"لقد سمعت عرائس البحر تغني" لـ "باتريشيا روزيما"

كل الأفلام التي قمت بدراستها وإمعان النظر فيها حتى الآن صنعت بواسطة مخرجين ذكور. ما الاختلاف الذي قد يحدث – من حيث الأسلوب، أو المحتوى، أو التقديم والتصوير السينمائي للمرأة – عندما تخرج امرأة؟ لتأمل هذا السؤال، أتحول إلى فيلم استثنائي كتبته وأخرجته امرأة، هي المخرجة الكندية "باتريشيا روزيما" بعنوان "لقد سمعت عرائس البحر تغني". لم يحظ هذا الفيلم، المصنوع بميزانية صغيرة، إلا بتوزيع محدود من جانب "ميراماكس" ونادرًا ما يُشاهد الآن خارج مناهج السينما في الكليات، لكنه كان مفاجأة مدهشة في مهرجان "كان" السينمائي عام ١٩٨٧، وفاز بـ "جائزة الشباب" لأفضل أول فيلم روائي طويل تلك السنة. وجرى التصويت على الفيلم لاحقًا كأحد أفضل عشرة أفلام كندية صنعت في أي وقت من جانب مائة ناقد، ومخرج، وعالم دوليين[١٩٤]. أسلوب "روزيما" المبتكر والغريب غير المعتاد والتيمات السيكولوجية التي تستكشفها في فيلمها تعكس وعيًا حادًا بالقضايا المثارة من جانب النقاد المناصرين للمرأة بخصوص الطريقة التي قدمت بها النساء في أفلام المخرجين الرجال.

---

(١٩٤) منذ فيلم "لقد سمعت عرائس البحر تغني" أخرجت "روزيما" أربعة أفلام روائية طويلة: "الحجرة البيضاء" (١٩٩٠)، "عندما يحل الليل" (١٩٩٤)، "متنزه مانسفيلد" (١٩٩٩)، "الأيام السعيدة" (٢٠٠٢). مجموعة من أعمال "باتريشيا روزيما" متاحة على قرص (دي في دي) من "أليانس أطلنتس للفيديو"، ٢٠٠٣.

النقد السينمائي المناصر للمرأة

معظم المناهج السينمائية المناصرة للمرأة تشترك في طرح شائع: الأساليب التي صورت بها النساء في تيار الأفلام التجارية السائدة تعكس، وتبرر، وتؤكد، وتنسجم مع ما تدعوه "مولي هاسكل" في كتابها الرائد "من التوقير إلى الاغتصاب" بـ "الكذبة الكبيرة" للمجتمع البطرياركي، حيث النساء أقل مرتبة أو أدنى من الرجال ويشغلن حقًا مكانة ثانوية تابعة في الثقافة. عمل النقاد السينمائيون المناصرون للمرأة على إثارة وعينا حول الصور السلبية للنساء في السينما لمسخ هذه الصور والتنفير منها، وعرضها أو كشفها كتصورات ثقافية، وليس كمرآة تعكس الطريقة التي عليها النساء في الواقع.

من أوائل النقاد السينمائيين المناصرين للمرأة الذين تناولوا الموضوع وفقًا لنهج أو أسلوب اجتماعي، ظهر كتابهن في نفس الفترة في أوائل السبعينيات، "مارجوري روسن" صاحبة كتاب "بوبكورن فينوس" (١٩٧٣)، و"مولي هاسكل" صاحبة الكتاب المذكور بأعلى "من التوقير إلى الاغتصاب" (١٩٧٤). تبين كل من "روسن" و"هاسكل" بصورة مقنعة أن النساء على الشاشة في الغالب لا يختلفن كثيرًا عن الأنماط الثقافية السائدة عن النساء — الفتاة الجرئية، المغوية، العذراء، المادونا، الغانية، صائدة الثروات، العاهرة ذات القلب الطيب. علاوة على ذلك، على الرغم من حقيقة تزامن نهوض صناعة السينما الهوليوودية مع ذروة الموجة الأولى لمناصرة المرأة في أمريكا، عندما كانت هناك زيادة متواصلة في اقتحام النساء لمجالات العمل، والذهاب إلى الجامعات، والحصول على الدكتوراه، ومزاولة المهن، كانت معظم الأفلام ما تزال تنتهي بالزواج، الذي جرى تقديمه على أنه التحقق الحقيقي الوحيد الذي يرغبه قلب البطلة. تسأل "مارجوري روسن" في كتابها: "لماذا تطمع بطلات السينما في "الفوز بحب الآخر" قبل أي شيء آخر؟ لماذا لا يقدِّرن أنفسهن؟ أو عملهن؟ أو مستقبلهن المستقل؟ أو يتجاوز تفانيهن ذلك الذي لقلوبهن؟" هوليوود، تنتهي مستنتجة، قررت أو عقدت العزم على أن "تسحق

الإصرار الذاتي لدى النساء"[١٩٥]. كانت النتيجة هي التصوير البشع للقدوة أو النموذج في أدوار سيئة تبعث على الأسى في نفس النسوة من الجمهور اللاتي طمحن في تجاوز التعريفات أو القوالب التقليدية الذكورية لما عليه المرأة وما تريده المرأة.

ساهمت طريقة التناول الاجتماعية إلى حد كبير في إدراك الكيفية التي كانت في الغالب محصورة فيها صور النساء في السينما، لكن المساهمة كانت محدودة. النقاد الأكاديميون المناصرون للمرأة، المتأثرون بالخطاب الرمزي (السيميولوجيا)، دراسة كيفية إنتاج المعنى في نظم الاتصال مثل اللغة، والأدب، والسينما، اقترحوا طريقة تناول أكثر تطورًا ودقة. بالنسبة لهؤلاء النقاد، النقاش حول أن النساء قدمن كنماذج نمطية سلبية أو كقدوة في أدوار سيئة في السينما لم يذهب كثيرًا بما يكفي في شرحه أو تفسيره لكيفية تأكيد أفلام هوليوود على الفكرة الدونية عن النساء. ما يهم فعلا ليس إلى حد كبير نوعية المرأة التي تجسدها الشخصية الخيالية في الفيلم، وإنما ما تعبِّر عنه أو تدلل عليه ضمن النظام أو المحتوى النصي بالكامل للسرد الفيلمي. هوليوود، على سبيل المثال، تستطيع بسهولة، وكثيرًا ما فعلت، تقديم امرأة عاملة طموحة قوية — النوعية التي اشتهرت "كاترين هيبورن" بتمثيلها ونوعية المرأة التي قامت "روساليند روسيل" بتمثيلها في فيلم "سكرتيرته". ومع ذلك في نفس الوقت، تم التقليل من صورة المرأة القوية أو تقويضها ببراعة ومكر وليس بمؤثرات سردية بالغة الرقة والتهذيب. وكما دللت في نقاشي التحليلي لفيلم "سكرتيرته" في الفصل الرابع، إنه على الرغم من موهبة "هيلدي" التي قامت بها "روساليند روسيل"، كمراسلة صحفية، فإنها تظل بوضوح أدنى من "والتر بيرنز". فهو يعلم من البداية ما هو أفضل لها، ويجعلها الفيلم تدور في إطار وجهة نظره. في النهاية، تعتمد عليه لإنقاذها من زواج غير مناسب وتوجيهها إلى ما ترغب فيه

---

(١٩٥) "مارجوري روسن"، "بوبكورن فينوس: النساء، والأفلام والحلم الأمريكي" (نيويورك: كتب آفون، ١٩٧٣)، ١٠٥.

فعلا – أن تكون مراسلة صحفية وتتزوج منه مجددًا. ولذلك برغم الصورة الإيجابية لـ "هيلدي" كمراسلة متفوقة، إلا أنها تبقى تابعة له (سكرتيرته).

مثال أفضل أيضًا يبين إلى مدى جمعت التقدمية الظاهرة التي قدمتها سينما هوليوود بين نقيضين – تقدم امرأة طموحة ذكية لكن في النهاية يتم احتوائها أو كبحها والتقليل منها – هو فيلم "ضلع آدم" (١٩٤٩) لـ "جورج كيوكر". تقوم "كاترين هيبورن" هنا بدور "أماندا"، محامية مناصرة للمرأة تنجح في الدفاع عن امرأة تُحاكم لإطلاقها النار على زوجها مباشرة عندما تضبطه مع امرأة أخرى. تفوز "أماندا" بالقضية بدفاعها عن أن المرأة ضحية للمعايير المزدوجة للمجتمع. لو ارتكب "رجل" نفس الجريمة، أي، قتل زوجته الخائنة، تزعم مجادلة، سيتعاطف معه المجتمع ويطلق سراحه. من منظور اجتماعي صرف، يتضح أن فيلم "ضلع آدم" هو فيلم تخريبي مُدمِّر.

وبالتالي، ما الخطأ في هذه الصورة؟ لو نظرت إلى الفيلم من منظور يتأمل كيفية إنتاج أو تقديم المعنى أو النوع الأيديولوجي في النص، فسيتضح أن "ضلع آدم" سلبي بشدة في موقفه تجاه بطلته الذكية الطموحة، ويثبت أو يبرهن على أنه حتى لو بدت البطلة تقدمية، فإن الفيلم لا يحتاجها كذلك. على الرغم من أن "أماندا" تقنع هيئة المحلفين وتكسب القضية، فإن السرد الفيلمي بني بطريقة يشعر بها المتفرج أن هيئة المحلفين على خطأ. وهذا ليس دقيقًا. ابني، الذي كان في السابعة من عمره عندما شاهدنا الفيلم معًا، قال مباشرة بعد إعلان هيئة المحلفين الحكم، "لقد ارتكبوا خطأ، أليس كذلك، يا أمي؟"

بنيت حبكة الفيلم بحيث لا نشك أبدًا في أن "أماندا" تشبثت برأيها الخاطئ بدفاعها عن الزوجة المنتهكة للقانون. التسلسل الأول من الفيلم يظهر لنا الجريمة. نشاهد امرأة هيستيرية مهتاجة بشكل عاطفي ("جودي هوليداي" في أفضل أدوارها كشقراء غبية) تطارد زوجها خلسة وتجبره في تلسط على الانصياع. عندما تضبطه في عشه

الغرامي مع امرأة أخرى، تطلق النار عليه مباشرة، وتفشل في قتله فقط لعدم كفاءتها. لا تعرف كيف تستخدم المسدس فتغلق عينيها عندما تصوب. هذه الرواية، التي يطرحها الفيلم كحدث "حقيقي" – قدمت ليس كفلاش باك من وجهة نظر الشخصية وإنما من منظور الراوي العليم – جرى تحريفها من جانب "أماندا" عند إعادة سردها وترتيبها أثناء المحاكمة. تُعَلِّم المدعى عليها أن تحكي القصة بطريقة تجعلها تبدو كما لو أنها كانت تحاول تهديد زوجها، وليس قتله. ونظرًا لأن الجمهور قد شاهد "الحقيقة"، فإنه من الواضح أن "هيبورن" تفوز بقضيتها عن طريق الكذب فقط. أيضًا تُحوِّل "أماندا" قاعة المحاكمة حرفيًا إلى سيرك عندما، كي تثبت أن النساء مساويات للرجال (نقطة ليست مرتبطة بشيء جوهري مهم فيما يتعلق بالقضية)، تأمر واحدةَ من شهودها، النظير الأنثوي لـ "رجل السيرك القوي" الشجيع، بحمل زوجها (سبينسر تراسي)، محامي الادعاء في القضية، الذي صار يبدو سخيفًا وهو مرفوعًا في عجز في قاعة المحكمة.

إذن، على الرغم من وصف بطلة الفيلم بالمحامية الناجحة الذكية الطموحة، فإن المعنى الخفي الأيدولوجي المحافظ العميق يؤكد على أن وضع النساء في مناصب السلطة خطر على نظامنا القانوني والمجتمعي، فهذا معناه تغليب الفوضى على النظام، والكذب على الحقيقة، وتحقير الرجال والتقليل من شأنهم. قتلة الرجال سيصرن أحرارًا مطلقي السراح في المجتمع. مثل عنوان "سكرتيرته"، يعكس عنوان "ضلع آدم" بالفعل موقفًا متكبرًا نحو النساء. يشير العنوان إلى "أماندا"، زوجة "آدم"، مختزلا إياها إلى الجزء الجسدي الذي كان يجب على "آدم" الإنجيلي أن يضحي به من أجل خلق "حواء". في ضوء هذا، يمكن أن ننظر إلى "أماندا" على أنها "حواء" اليوم العصرية التي تسعى جاهدة في دمارها للجنس الذكري. ومن الطريقة التي تذل بها (تسخر من) زوجها وتنافسه بشكل متلسط في عالم الرجال، فإنه بعد ذلك ليس من الصعوبة بمكان تخمين أي جزء من هيكله العظمي هي.

طرق سينمائية محددة لتناول النساء في السينما

ناقشنا حتى الآن الطريقة التي يبنى بها المعنى عبر استراتيجيات السرد التي تضعف من مكانة النساء في السينما أو تقدمهن بصورة يبدون فيها ظاهريًا تقدميات أو متحررات. لكن، نظرًا لأن هذا النوع من التحليل يمكن أن ينطبق ليس على السينما فقط وإنما على الأدب والمسرح أيضًا، فإن النقاد السينمائيين المناصرين للمرأة مضوا إلى ما هو أبعد من تأمل الطريقة التي ظهرت بها الشخصيات النسائية في الحبكات السينمائية لدراسة الطريقة التي وظفت بها مكانة النساء الثانوية التابعة في الثقافة في الوسيط السينمائي ذاته. اعتمادًا على وتوسيعًا لنظريات المحلل والمنظر السينمائي الفرنسي "كريستيان ميتز"، توصل منظري السينما المناصرين للمرأة لأدوات تحليل أكثر تطورًا ودقة لتوضيح وإظهار الكيفية التي ساعدت بها وسائل سينمائية متفردة، من حيث التصوير والجاذبية الفائقة، في بناء أو تطبيع (جعلها طبيعية) طرق مشوهة ومنتقصة فيما يتعلق بالنظر إلى النساء.

يقول "كريستيان ميتز" مُنظرًا، إن المتعة الرئيسية للسينما تكمن في إشباعها لرغبة أساسية ملحة – متعة تلصصنا، أو حب النظر. في العرض المسرحي الحي أو المباشر، يلاحظ "ميتز"، نشاهد ممثلين مدركين أو على دراية بوجودنا وبالتالي فقد أعطونا موافقة ضمنية على وجودنا هذا. في السينما، الممثلون على الشاشة في مكان وزمان مغايران تمامًا على نحو جوهري. حتى عند النظر مباشرة إلى عدسة الكاميرا، لا يمكن للممثلين أبدًا أن يحدقوا فينا بدورهم. وبالتالي يمكننا النظر إليهم كما نشاء ونهوى، لكنهم يعجزون تمامًا عن رؤية تطلعنا فيهم. في صميم جاذبية أو متعة السينما، يعتقد "ميتز"، رخصة أو إذن يسمح بتطلع لا يخضع للقانون، بريء يخلو من الذنب، لأنه، تلصص

آمن[١٩٦]. مشاهدو السينما الأوائل كانوا يشاهدون الأفلام عن طريق "كينتوسكوب إديسون"، جهاز مزود بثقب، الأمر الذي يبرز الطبيعة التلصصية الجذابة للأفلام. وهو ما فعله "ألفريد هيتشكوك" بوضوح في فيلم "النافذة الخلفية" (١٩٥٤)، فمستطيل شاشة السينما يشبه نافذة على العالم التي غالبًا ما نحدق عبرها إلى الحيوات الخاصة للناس بإعجاب شبق. في السينما كلنا متلصصين.

متعة التلصص المتاحة في السينما، مع ذلك، متأثرة بلا ريب بالنوع، من حيث التذكير والتأنيث. (حتى استخدامي لمصطلح "التلصص" يصنِّف التلصص كمذكر). الهجوم الذي شنه الكثير من النقد السينمائي المناصر للمرأة، المتأثر بمقال "لورا ملفي" الشكلي، "المتعة البصرية والسينما السردية"، انصب على أن معظم الأفلام السائدة تستهدف المتفرج الذكوري وتلعب على المتعة الذكورية عن طريق التجسيد البصري والإثارة الأنثوية على الشاشة[١٩٧]. ومهما كانت وظيفة أو مهمة البطلة في الحبكة، فإن العنصر أو المكون الضروري أو الذي لا مناص عنه لجاذبيتها جنسي في العادة: مظهرها يسر ويمتع الرجل على الشاشة والرجال من الجمهور الذين يتماهون مع التحديقة المثيرة (الإيروتيكية) للكاميرا. وغالبًا ما يظل الحدث السردي معلقًا أو متوقفًا عندما تصبح المرأة على الشاشة في المقام الأول هدفًا جنسيًا للنظر أو التطلع فيها.

في فيلم "الغيبوبة" ("مايكل كرايتون"، ١٩٧٨)، على سبيل المثال، البطلة (جينيفيف بجولد) طبيبة في مستشفي كبير تعيش مع خطيبها، وهو طبيب أيضًا. بعد فترة

---

(١٩٦) تمت مناقشة هذه القضايا في "شغف الإدراك" في كتاب "المؤشر الخيالي" لـ "كريستيان ميتز"، ترجمة: "سيليا بريتون وآخرون" (بلومنجتون: منشورت جامعة أنديانا، ١٩٨٢)، ٥٨ – ٦٨.

(١٩٧) ظهرت مقالة "ملفي" أصلا في "الشاشة" ١٦، ٣، (خريف ١٩٧٥)، لكن أعيد طبعها في مختارات عديدة للنظريات والنقد السينمائي المناصر للمرأة. إشاراتي اللاحقة إلى المقالة من كتاب "نظرية السينما ومناصرة المرأة" تحرير: "كونستانس بينلي" (نيويورك: روتليدج، ١٩٨٨)، ٥٧ – ٦٨.

قصيرة من تنفيذها لعملية جراحية كبيرة، نشاهدها في البيت تتجادل حول دور مـــن في تحضير العشاء. بينما يعترض الاثنان، يقف الرجل بكامل ملابسه عند باب الحمام يحدق في المرأة التي تقف عارية تحت الدش. (انظر الصورة رقم ٦٦). فيما بعد في الفيلم، أثناء بحث البطلة المحفوف بالمخاطر داخل نظام تهوية المستشفى عن أدلة ستكشف عن جريمة أدت إلى وفاة صديقها، تضطر إلى التخلص من سروالها لتتمكن من المضي بأمان أكثر، وقد تم تصوير الحدث عن طريق كاميرا متلصصة تتطلع إليها من أسفل. يـــزعم النقـــاد السينمائيون المناصرون للمرأة أن الأدوات السينمائية وسعت وكثفت من تقليد راسخ أو ثابت في الفن "الغربي"، تقليد يلخصه المؤرخ الفني "جون بيرجر" في حكمة مشهورة له: "الرجال يمثلون والنساء يظهرون"[١٩٨]. مثل هذه التقاليد في مشاهدة السينما، التي تمنح الحيوية والفاعلية للشخصيات الذكورية والسلبية للشخصيات النسائية، تتكـــرر علـــى مستوى حبكة الفيلم. الشخصيات الذكورية عادة هي الأبطال، الفاعلون، أو المنقذون، أو حتى القتلة الذهانيون، بينما النساء عادة مكافأة البطل، أو الـــتي يـــتم إنقاذهـــا، أو الضحية[١٩٩].

---

(١٩٨) جون بيرجر: "طرق الرؤية" (لندن: هيئة الإذاعة البريطانية وكتب بنجوين، ١٩٧٥)، ٤٧. في "طرق الرؤيـــة"، يكتب "بيرجر" أن طرق تصوير الرجال والنساء في الرسومات الغربية قد انقسمت إلى خصائص أو صفات محددة طبقًا للجنس. صور الرجال توحي بالسلطة أو وعد بالسلطة، صور النساء تمت رؤيتها والحكم عليهـــا كمنـــاظر وأهداف للتأمل الجنسي. يعتقد "بيرجر" أن النساء صورن بأساليب مختلفة تمامًا من جانب الرجـــال، "لـــيس لأن الأنوثة مختلفة عن الذكورة – وإنما لأن المتفرج "المثالي" يفترض دائمًا أنه ذكوري وصورة المرأة صُمِّمت لتملقـــه" (٦٤).

(١٩٩) أقول عادة لأن طرق التصوير هذه تغيرت بوضوح منذ السبعينيات (عندما كتبت معظم الناقـــدات الرائـــدات المناصرات للمرأة)، نظرًا لأن صناعة السينما استجابت للانتقادات المناصرة للمرأة ورغبة الجمهور في رؤية النـــساء يلعبن أدوارًا أكثر فاعلية. مع ذلك، وفقًا لاقتباس من مقالة "اليزابيث كاوي" الموسعة عن "الغيبوبة"، من الممكن أن تكتب شخصية المرأة بطريقة "قوية" بينما "طريقة تصرفها أو تمثيلها داخل السرد تكون "ضـــعيفة"". ("الـــسينما الشعبية كنص تقدمي – مناقشة لفيلم "الغيبوبة""، في كتاب "نظرية السينما ومناصرة المرأة"، ١٢٥) تحرير: بينلي.



صورة رقم ٦٦. يقف الرجل، بكامل ملابسه، يحدق في المرأة، العارية تمامًا تحت الدش. ("الغيبوبة"، ١٩٧٨).

في "المتعة البصرية والسينما السردية"، تستخدم "ملفي" التحليل النفسي كأداة سياسية لتقصي الجذور النفسية المرتبطة بالسبب الذي يجعل من النساء مثيرات ومغلوبات على أمرهن في وسائل الإعلام المصورة. أصل أو أساس المشكلة، تزعم مناقشة، اهتمام الطفل الذكر بالخصاء عندما يكتشف أن والدته تفتقر إلى القضيب. وهذا، وفقًا لـ "فرويد"، اكتشاف مهم لأنه يشير إلى إمكانية أن يفقد الطفل الصغير قضيبه هو أيضًا. صدمة اكتشاف الولد لـ "افتقار" والدته، في اعتقاد "فرويد"، تساعد على دفعه أو ابتعاده عن عالم والدته وتماهيه مع والده (الذي لديه قضيب موضع تقدير واحترام)، بالإضافة إلى انتمائه للمكانة الثقافية ذات السلطة والامتياز التي يمثلها امتلاك القضيب في الثقافة البطريركية. لكن الآثار المرتبطة بالقلق من الخصاء تظل باقية إلى الأبد في العقل

الباطن للولد، وتجعل النساء شخصيات منقسمة أو متناقضة في النفس الذكورية. إنهن أهدافًا للرغبة الجنسية بل وللاحتقار والسخرية أيضًا (يفتقرن لشيء عند الولد) وكذلك للخوف والخشية (يذكرن الولد بما يمكن أن يفقده). النقطة الرئيسية عند "ملفي" هي أنه بالنسبة للرجال، فإن النساء يعنين الخصاء، وهي فكرة مزعجة تهدد باختراق الوعي إلى الأبد وبالتالي التدخل في متعتهم الجنسية.

في الوسيط السينمائي، تواصل "ملفي" جدالها، وجد الرجال نظامًا ممتازًا للصورة التي تسمح أو تجيز لهم المتعة الجنسية القصوى وإنكار القلق الخاص بخصائهم. في الغالبية العظمى من الأفلام السائدة، تلاحظ "ملفي"، وجهة النظر أو التحديق تمت فلترتهما أو ترشيحهما في الغالب عبر عيني شخصية ذكورية. بمعنى، أننا نشاهد الحدث من خلال عيني ذكر، وما ينظر إليه هو على الأغلب شخصية امرأة مثيرة، كما في مثال المرأة التي تحت الدش التي يراقبها خطيبها في فيلم "الغيبوبة". هذا التحديق المثير جنسيًا، وفقًا لـ "ملفي"، يمنح المتفرج الذكر الذي يتماهي مع الشخصية الذكورية على الشاشة شعورًا بالقوة، والسيطرة، ويؤكد الرجولة، ويقاوم أو يُبطل الخوف الذكوري مما تفتقر إليه النساء. أيضًا جرى إظهار النساء، من خلال الحبكات، بصورة وديعة ولا يشكلن تهديدًا في الأفلام التي نجد فيها المرأة خاضعة للسيطرة، وعرضة للتحقيق، وجدن مذنبات، لا حول ولا قوة لهن. المنطق هنا كالتالي: "هي ناقصة، مهانة، مذنبة، ضعيفة – وليس أنا".

استراتيجية فيلمية أخيرة لمقاومة أو إبطال تهديد النقص لدى النساء هي إنكار هذا النقص أو التنصل منه عن طريق التعظيم الشديد للنساء على الشاشة. فقط النساء الجميلات على نحو فاتن أصحاب الأجساد المثالية والسمات القياسية

يصبحن نجمات سينمائيات، ويتم إظهارهن حتى أكثر مثالية وكمالا عبر ترسانة من العدسات وتقنيات الإضاءة الخاصة. الكمال الفائق للنجمة، تقول "ميلفي" مُنظرة، يوجد لإنكار نقصها، افتقارها للقضيب، الذي يجعلها مُهدِّدة للمشاهدين الذكور. بالإضافة إلى ذلك، غالبًا ما تتضمن أزياء النجمات قبعات ضخمة الحجم أو أحذية ذات كعوب ناتئة، وجوارب سوداء طويلة أو قفازات، أو أوشحة منسدلة، وكلها، تقترح "ملفي"، بدائل فيتشية خاصة بالقضيب، أشياء ترمز للقضيب وتطمئن المتفرج الذكر أنه ليس هناك ما يدعو للخوف أو الخشية بخصوص هؤلاء النساء. ويمكن للكاميرا أن تلعب دورًا في إنكار نقص المرأة عن طريق عزل أجزاء من جسدها في اللقطات المقربة، والتركيز فقط على يديها أو ساقيها أو قدميها أو صدرها – التي هي كلها، مثل الأشياء المثيرة أو الفيتشية التي تزين جسدها، بدائل تحل محل القضيب المفقود. وهناك ميل أو اتجاه لأن ترى أو تعرض أجساد النساء في السينما على هيئة أجزاء، فالكاميرا تركز في اللقطات المقربة على أجزاء الجسم أكثر بكثير مما تفعل في تصوير أجساد الرجال، التي ترى أكثر في لقطات متوسطة أو كاملة. المعالجة الخاصة (أو المتخصصة) المكرسة للنساء في السينما تبين وتوضح بشكل جازم، بالنسبة لـ "ملفي"، أن الأفلام يتم تفصيلها حسب أو على مقاس الرغبة الذكورية.

رغم تعرض المقالة للانتقاد من وجهات نظر متعددة[٢٠٠]، فإن "المتعة البـــصرية والسينما السردية" كان مؤثرًا بدرجة كبيرة، لأنه جعل المتفرجون على دراية ووعي تام بتفشي أو سيطرة التحديق الذكوري في السينما والطرق التي تتبدى بها النساء على نحو مثير أو ، أكثر بكثير من الرجال، فيتشي على الشاشة. يحتاج المـــرء إلى إلقـــاء نظـــرة فحسب على فقرة "السيدة في قبعة التوتي فروتي" من العمل الموسيقي الاستعراض المعنون بـــ "العصابة كلها هنا" (١٩٤٣) لـــ "بسبي بيركيلي"، التي تؤدي فيها فتيات الكورس شبه العاريات رقصة مثيرة بأصابع موز عملاقة موضوعة على أفخـــاذهن، ليعـــرف أن "ملفي" كانت على دراية ومُحقة إلى حد بعيد. (انظر الصورة رقم ٦٧).

---

(٢٠٠) كانت مقالة "ميلفي" مثيرة للجدل من البداية، انتقدت التمركز أو التمحور الذكوري من وجهة نظرها لأنه لم يشرح أو يفسر أو يُنظّر بطريقة مُرضية تمامًا لماذا النساء، لو كن في الأفلام وذلك إلى حد كبير مسلوبات القوة أو لا حول لهن ومجرد أشياء، يشكلن مع ذلك مثل هذه النسبة الكبيرة من جمهور السينما. متعة النساء في الـــسينما، وفقًا لـــ "ميلفي"، تنشأ عن تماثلهن النرجسي مع النساء المثيرات جنسيًا على الشاشة، واستمتاعهن المستعذب للألم لتشيؤ النساء و/أو اضطهادهن. مع أصدقاء مناصرين للمرأة مثل هذه، ربما يتساءل المرء أيضًا، من يحتاج للأعداء؟ كانت "ميلفي" قد انتقدت لكونها من مناصري الممارسة الجنسية السوية. جميع المشاهدين الذكور الذين طبقـــت عليهم تنظيرها يذهبون إلى الأفلام للحملقة في النساء. لم تأخذ المتفرج الذكر الشاذ في الحسبان أبـــدًا. ولا تقـــر نظريتها أو تعترف بالمتعة التي قد تحصل عليها السحاقيات بالنظر إلى أجساد النساء على الشاشة. علاوة على ذلك، كما أشار العديد من النقاد، "ميلفي" نفسها أقرت فيما بعد في مقالة بعنوان "أفكار لاحقة عـــن المتعـــة البـــصرية والسرد السينمائي"، في "نظرية السينما ومناصرة المرأة"، ٦٩ -٧٩، تحرير: بينلي، بأن النساء لا يقتصر توحـــدهن على نفس الجنس في الشاشة. يمكن أن تشعر النساء المغلوبات بالتماهي مع الذكور الفاعلين على الشاشة. وأكـــد نقاد آخرون، بخاصة "جيلين ستدلار" بدرجة كبيرة، أن المشاهدين الذكور، أيضًا، يتمـــاهون لـــيس فقـــط مـــع الشخصيات الذكورية بل أيضًا مع النساء على الشاشة. المغزى هو أن الأفلام توفر المزيد من المتعة السادية للرجال بتقديمها لمشاهد المعاناة الأنثوية. أيضًا يمكن أن يستمد الرجال المتعة المستعذبة للألم بالتماهي مع المرأة التي تعـــاني. تشير "ستدلار" إلى انتشار الأفلام، خصوصًا تلك التي لـــ "جوزيف فون ستيرنبيرج"، التي فيها الرجـــال ضـــحايا لنساء قويات. ومن ثم ليس النساء فقط اللاتي يتعرضن للعقاب والإذلال على الشاشة. انظر "جيلين ستدلار"، "في عالم المتعة: فون ستيرنبيرج، ديتريش، وجماليات استعذاب الألم" (أوربانا وشيكاغو: مطبوعات جامعة إلينـــوي)، ١٩٨٨.



صورة رقم ٦٧. تؤدي فتيات الكورس شبه العاريات رقصة مثيرة بأصابع موز عملاقة موضوعة على أفخاذهن. ("العصابة كلها هنا"، ١٩٤٣).

تظل مقالة "ملفي" مهمة لأنها تثير في نهايتها قضية متعلقة بمدى إمكانية أن تبدع المخرجات تقاليد بديلة لتحرير السينما من الممارسات أو العادات الذكورية في تصوير أو تقديم النساء. وفي ختام "المتعة البصرية والسينما السردية"، تنصح أو توصي بتدمير نظام المتعة المتلصصة برمتة كأساس للفيلم السردي:

"ليس من شك هناك في أن هذا (اختفاء الأدوات السينمائية التي تدعو أو تشجع على متعة التلصص) يدمر الإشباع، والمتعة والامتياز الممنوح لـ "الضيف غير المرئي"، ويؤكد إلى أي مدى اعتمدت السينما على آليات تلصصية فعالة/سلبية. النساء، اللاتي سرقت صورهن واستخدمت لهذا الغرض أو الهدف باستمرار، لا يمكن أن يشاهدن

تدهور تقليد الشكل الفيلمي دون أن يتجاوز الأمر مجرد الشعور بالأسف أو الندم العاطفي"[٢٠١].

فيلم "باتريشيا روزيما" الذي يحمل عنوان "لقد سمعت عرائس البحر تغني" مناسب بصفة خاصة للمناقشة في سياق نداء أو دعوة "ميلفي" لسينما مضادة، لأنه حقق بطرق متعددة ما تقترحه "ملفي". إنه يُدمِّر أو ينسف معظم التقاليد الذكورية في التصوير الأنثوي برفض متعة التلصص الناجمة عن تجسيد أو فيتشية النساء ويتعارض أيضًا مع ديناميكيات الفاعلية الذكورية، والسلبية الأنثوية التي لمعظم الأفلام السائدة. في نفس الوقت، مع ذلك، فإن الفيلم جذاب بصريًا، ومُركب عاطفيًا، ومشاهدته ممتعة، سواء كان المرء مدركًا عن عمد للتقاليد التي ليهدمها أم لا.

"لقد سمعت عرائس البحر تغني" كسينما مضادة

العنوان "لقد سمعت عرائس البحر تغني" مقتبس من قصيدة بعنوان "أغنية حب لجيه. ألفريد برفروك" لـ "تي. إس. إليوت". في القصيدة، "برفروك" هو مغترب، على درجة أو قدر من الوعي الذاتي المتألم ("هل أجرؤ على أكل الخوخ؟")، أعزب في منتصف العمر يعي ويشعر بالجمال في العالم لكنه عاجز دائمًا عن الإمساك به أو تعيينه. في القصيدة ينوح ويتفجع قائلا: "لقد سمعت عرائس البحر تغني، لبعضها البعض / لا أعتقد أنها ستغني لي"[٢٠٢]. إنه غريب في عالم الحب والفن. برغم اختلاف الجنس، والسن، والطبقة بين "برفروك" و"بولي" (شيلا مكارثي)، بطلة الفيلم، فإن "بولي" لا

---

(٢٠١) ميلفي، "المتعة البصرية والسرد السينمائي".

(٢٠٢) تي. إس. إليوت، "أغنية حب لجي. ألفريد بروفروك". "كتاب أمريكا العظماء ٢"، تحرير: بيري ميلر (نيويورك: هاركورت، براس وورلد، ١٩٦٢)، ٧٧٠ – ٧٧٣.

تشترك فحسب في الحرف الأول من اسم "بروفوك" وإنما في مأزقه الحزين. فهي حتى الآن عزباء في الحادية والثلاثين، تشير إلى نفسها كعانس. يتيمة (توفي والداها عندما كانت في الحادية والعشرين)، تعول نفسها عن طريق عملها المؤقت لبعض الوقت لدى وكالة "بيرسون فرايداي"، التي تسند للنساء وظائف متدنية المستوى، على الرغم من العصرية الملائمة سياسيًا لاسم الوكالة. ولعها ومتعتها الحقيقيتين في الحياة، مع ذلك، هي التصوير الفوتوغرافي. جدران شقتها الصغيرة تزخر بصورها، وأفلام قامت بتصويرها لأشياء تحبها. مشكلتها أنه ما من أحد غيرها تقاسمه عالمها الداخلي الغني.

لو أن هذا الفيلم ينتمي إلى التيار السائد، لكان افتقار "بولي" قد امتلأ في الأغلب عن طريق السرد. في النهاية ستجد رجلا وعالمًا يدرك موهبتها. مع ذلك على الرغم من أن "بولي" لا تحظى بتقدير أو اعتراف ولا برفيق، فإن الفيلم ينتهي بحق نهاية سعيدة، وإن كانت مغايرة أو ليست وفقًا للصيغة أو الشكل المرتبط بتقاليد هوليوود. استطاعت "روزيما" أن تتحدى تقاليد السينما السائدة لأنها لم تكن تستهدف بفيلمها جمهور السوق العريض. تعترف في مقابلة صحفية لها: "تمنيت أن أقدم تحية تقدير واحترام – شديدة السرية والهدوء – لـ "مارجريت فون تروتا" أو "فيم فيندرز" أو "وودي آلان" أو "بيل فورسيث"[(٢٠٣)].

ملخص الحبكة

تبدأ قصة "بولي"، بصورها المُبروزة أو المُؤطرة المُسَجلة بالفيديو وهي تسرد حكايتها كما لو كانت تخاطب جمهور الفيلم مباشرة، عندما ترسلها وكالتها

(٢٠٣) اقتباس من "كارين جايهن"، "لقد سمعت عرائس البحر تغني: مقابلة مع باتريشيا روزيما"، "سينياست ١٦"، ٣، (١٩٨٨): ٢٢.

المؤقتة لمساعدة "جابريل سانت بيريز" (بويل بيلارجيون)، مسئولة وصاحبة جاليري صغير. "جابريل" امرأة متقدمة في السن جذابة وغنية وواضحة ومحنكة تعجب بها "بولي" بصورة كبيرة. على الرغم من مآخذها على "بولي" المرتبطة بالأعمال الكتابية، فإن الوصية (الاسم الذي تشير به "بولي" إلى "جابريل" طوال الفيلم) تستمتع بوجود "بولي" وتجعل وظيفتها دائمة. تقل سعادة "بولي" نوعًا ما بعودة "ماري" (آن ماري ماكدونالد)، وهي فنانة شابة وحبيبة "جابريل" السابقة. لكن نظرًا لأن "بولي" تُعرِّف حبها للوصية بأنه أفلاطوني – "أحببت فقط الكيفية التي تتحدث بها وأريدها أن تعلمني كل شيء" – فإنها تنجح في التعايش مع "ماري"، وتظل سعيدة لاحتفاظها بعملها وبالدفء الذي تنعم به في ظل الوجود اليومي لناصحتها أو معلمتها المحبوبة.

في ليلة عيد ميلادها، يبدو أنها قد أفرطت في الشراب، تبوح إلى "بولي" بأنها محبطة لإدراكها أنها ستفشل إلى الأبد في تحقيق أكبر رغبة لها في الحياة، وهي إبداع عمل فني واحد خالد وراسخ. ومؤخرًا، عندما تحاول الاشتراك في دورة فنية للبالغين (نوع من الدورات تتعلم فيه ربات البيوت رسم المناظر الطبيعية)، تتعرض للدمار عندما يرفض المعلم قبولها، معتبرًا عملها "ساذج". لكن عندما تشاهد "بولي" أعمال الوصية، تنبهر بجمالها. "أنا لم أكن أدعي أو أتظاهر حتى بحبه"، تخبرنا. عندما تسقط الوصية في النوم مخمورة، تأخذ "بولي" واحدة من لوحاتها إلى البيت. متأثرة بجمالها وبشعورها أنها توأم روحها ("بولي" أيضًا غير واثقة من قيمة عملها)، تقرر أن ترسل لـ "جابريل" بعضًا من صورها الفوتوغرافية. "أخمن أنها قد تحبها تمامًا"، تقول. ولكي تجعل المهمة أقل خطورة، ترسل الصور إلى الجاليري عن طريق البريد تحت اسم مستعار.

بينما تكون الوصية بعيدة بسبب المرض تقوم "بولي"، من وراء ظهرها، بعرض لوحتها في الجاليري. يشاهد أحد النقاد الفنيين اللوحة ويكتب مقالا يمدح ويطري فيه اللوحة. في نفس يوم نشر المقال في الجريدة، تصل صور "بولي" بالبريد. وبعدما تلقي

عليها لمحة متعجلة، تستبعدها الوصية على اعتبار أنها "ساذجة تمامًا"، و" تفاهـة تنـبض بالحياة". وعندما تسأل "بولي" إن كانت الصور تظهر على الأقل إمكانية مـا، تجيـب الوصية بأن المصورة لن تحرز تقدمًا و"إنها ليست لديها فقط هذه الموهبة". مدمرة، تحرق "بولي" صورها ثم، في تصرف أخير ينم عن الاشمئزاز من الذات، تدفع كاميرتها المحبوبـة عن لوح درابزين الشرفة. فيما بعد، ترفض العزاء أو السلوى من "ماري" التي، صادف وشاهدت واحدة من صور "بولي" (لكنها لا تعرف أنها مبدعتها)، تـشكك في حكـم الوصية القاسي على الصور.

ونظرًا لصعود الوصية بسرعة الصاروخ في عالم الفن، فقد باتت تقضي وقتًا أقل بكثير في الجاليري تاركة "بولي" وحيدة مهجورة. ذات ليلة تسكر "بولي" في الجاليري في وجود العمل البرّاق الساطع للوصية، وتسمع "جابريل" تدخل الجاليري مع "مـاري"، فتختبئ "بولي" خلف المقعد وتسمتع لحديثهما. يتضح أن "ماري"، وليست الوصية، هي الفنانة الحقيقية. وأن الوصية، الخائفة حتى من عرض عملها الخاص على كاتبتها، أطلعت "بولي" على لوحات "ماري"، تاركة إياها تعتقد أنها لها. وعندما عرضتها "بولي" في اليوم التالي تحت اسم "جابريل" واستقبلت بحماس، قررت "مـاري" و"جابريـل" مواصـلة الخدعة. تزدري "ماري" الطموح الزائف المدعي لعالم الفن وتفقد الرغبة في لعـب دور الفنانة الشهيرة. "أنا أرسم، وأنت تتكلمين"، تقول.

تكتشف "جابريل" اختباء "بولي" وتدعوها للمشاركة في الخداع. لكـن إدراك "بولي" أن "جابريل" دجالة زائفة يمكنها على الأقل من إطلاق غضبها المكبـوح لفتـرة طويلة في وجه الوصية المحبطة التي صرفتها عن صورها المحببة، فتقذف فنجـان الـشاي الحارق في وجه الوصية و، لأول مرة منذ فترة طويلة، تشعر بالروعة. ثم، تسرق باندفاع وتهور كاميرا المراقبة الخاصة بالجاليري وتعود إلى شقتها. نفهم بتذكرنا لما سبق سـبب تسجيل "بولي" لاعترافها على كاميرا الفيديو. إنها تحاول أن تفسِّر السبب الذي يضطرها لترك البلدة ("قبل أن يرسلوني إلى السجن أو يقاضوني") للـشخص الـذي سـيقوم

بترتيبات بيع أثاثها وتأجير شقتها. "هذا كل شيء"، تقول إلى كاميرا الفيديو، "هذا مـــا حدث". تبدأ قوائم المشاركين في النزول.

ومع ذلك، لمفاجأة هؤلاء الذين يهمون بمغادرة السينما، فإن الفيلم لم ينته بعـــد. تتم مقاطعة قوائم المشاركين باستكمال أحداث الفيلم. هناك طرق على الباب ونـــرى (من وجهة نظر كاميرا الفيديو) أن "ماري" و"جابريل" (بوجهها المضمد) تدخلان شقة "بولي". تعتذر "بولي" إلى الوصية عن أصابتها. وعندما تُبيِّن "ماري" لـــ "جابريـــل" أن الصور التي استبعدتها بفظاظة كانت لـــ "بولي"، تعتذر الوصية بـــدورها. يبـــدو هـــذا سطحيًا جدًا أو غير مقنع سرديًا، لكنه يشكل لحظة مصالحة أو وفاق قوية وفعالة. وبينما تتواصل قوائم المشاركين في الفيلم، يقول صوت "بولي" معلقًا: "تعالين، سأطلعكن على شيء آخر". في اللقطة الأخيرة من الفيلم، تفتح "بولي" بابًا يفضي الآن بطريقة ســـحرية إلى غابة ملونة على نحو بالغ الجمال حيث تدعو "ماري" و"جابريل" إليهـــا. وقبـــل أن تلحق "بولي" بهما، تسرع إلى الداخل، تبتسم في فخر وانتصار، وتغلق كاميرا الفيـــديو. وهذه هي العلامة الحقيقة على نهاية الفيلم.

استكشاف رغبات النساء

لو نظرنا إلى الحبكة بمفردها، فإن الاختلافات بين فيلم "لقد سمعت عرائس البحر تغني" والأفلام التي قام بإخراجها المخرجين الذكور الذين تمت مناقشة أفلامهم في هـــذا الكتاب واضحة بالفعل. يركز فيلم "لقد سمعت عرائس البحر تغني" علـــى اهتمامـــات ورغبات بطلته، بينما الأبطال في الأفلام السابقة، من "مولد أمة" إلى "افعـــل الـــشيء

الصحيح"، يركز على الاهتمامات والمخاوف الذكورية[٢٠٤]. على الأقل خمس حبكات من التي تأملتها وقام بإخراجها مخرجين ذكور تشتمل على ديناميكية أوديبية لرجلين يتنافسان على حب امرأة، وتعكس تنافس الطفل مع الأب على حب الأم. في حبكة "لقد سمعت عرائس البحر تغني" المثلث الأوديبي موجود أيضًا، لكن أعضاءه الثلاثة من النساء – "بولي" و"ماري" كليهما تحبان "جابريل". ما يميز "عرائس البحر" كفيلم أنثوي الإخراج ليس إلى حد كبير حقيقة أن الحبكة عن النساء، وإنما العمق الذي يستشكف به الديناميكية السيكولوجيا الأنثوية، تحديدًا العوالم الداخلية للنساء اللاتي يتنافسن مع أخواقهن للفوز بحب أمهم، تيمة نادرًا ما يتم تناولها أو معالجتها في السينما السائدة، لكنها مهمة وذات ونفع عند الكثير من المتفرجات.

الوصية، امرأة متقدمة في السن عملها، كما يوحي اسمها، هو العناية أو الوصاية. تبدو كأم لها ابنتين، تعتقد أن إحداهن جميلة، لكن الأخرى ليست كذلك. ويخيل لها أن إحداهن موهوبة، والأخرى غير ذلك. "ماري" نوع من الابنة التي تحقق أو تفي بالحاجات النرجسية لأم محبطة عن طريق السماح للأم أن تشاركها على نحو بديل أو بالنيابة في موهبتها. يجعل الفيلم هذا الوهم موضوعيًا، نظرًا لأن "جابريل" تحظى بالتقدير والاستحسان على اللوحات الخاصة بـ "ماري". في ضوء هذا، يمكن فهم تشويه "جابريل" المفرط لصور "بولي" كاشمئزاز أم محبطة من الابنة التي تعكس عدم ثقتها بنفسها وضعفها، بدلا من شعورها بالفخر والعظمة. ويلاحظ أن "جابريل" في حكمها على صور "بولي" تستخدم نفس الكلمات التي كان مُعلم الفن قد استخدامها لرفض علمها، فتطلق عليها "ساذجة".

---

(٢٠٤) الاستثناءان المحتملان هما "سكرتيرته" و"سيئة السمعة"، فالانتباه في كليهما مقسم أو موزع بين الأبطال والبطلات. على الرغم من أن عنوان فيلم "وود آلان" هو "آني هال"، فإن هذا الفيلم تم سرده من منظور "ألفي سينجر". وليس "آني".

يمكن قراءة الفيلم أيضًا كقصة خرافية مناصرة المرأة، مرحة، وساخرة قليلا وإعادة كتابة لقصة "سندريللا". "بولي"، مثل "سندريللا"، يتيمة عليها القيام بالعمل المضني كله في الجاليري، على عكس "الأخت" المحببة "ماري"، التي تعتقد "جابريل" أنها موهوبة جدًا كي تعمل. لكن على عكس "سندريللا"، فإن "بولي" ليست جميلة ولا حتى جيدة في كدحها. ولن يأتي أمير لنجدتها. بدلا من ذلك تتصالح "سندريللا" مع زوجة الأب والأخت غير الشقيقة الشريرتين ويعيش ثلاثتهم في سعادة بعد ذلك. لا تحتاج "بولي" إلى أمير لتحريرها. تأتي النهاية السعيد عندما تتعلم تقدير نفسها وتكتشف توأمي روحها التي تتقاسم معهما عملها. هذا بالضبط هو نوع البطلة السينمائية الذي نادت به "مارجوري روسن" في كتابها عام ١٩٧٣ "بوبكورن فينوس".

بالضبط مثلما يقدم "ثمانية ونصف" الصراعات والارتباكات الخاصة بالفنان الذكر من الداخل ويبرزها، يقدم "لقد سمعت عرائس البحر تغني" الصراعات، والصعوبات، والتحفظات أو الموانع التي للفنانة. من هذا المنظور، يمكن قراءة الفيلم كتأمل في الصعوبات التي تواجهها النساء في كسب الثقة في عالم جرى تعريفهن فيه كشيء ناقص أو معيب. "بولي" هي المقابل أو النقيض الكوني لـ "جويدو" في "ثمانية ونصف"، فهو يعاني من التملق الشديد بينما تعاني هي من الضآلة البالغة. رئيسها السابق، تخبرنا "بولي"، أطلق عليها ذات مرة الـ "ضعيفة تنظيميًا". والوصية تُردد صدى حكم رئيس "بولي" الذكر عليها المتعلق بعيبها الأساسي عندما تقول إن مبدعة صور "بولي": "فقط ليست لديها هذه الموهبة". جزء من مشكلة "بولي"، التي هي نفس مشكلة النساء جميعًا في ظل ثقافة ذكورية بامتياز، هو تطبُّعها أو تصديقها الذاتي لهذه الأحكام القاسية عن نفسها كناقصة أو ضعيفة.

شخصية الفيلم التي تعاني بدرجة كبيرة ظاهريًا من "هذا" هي، بالطبع، الوصية. وفقًا لـ "روزيما"، في تصورها الأصلي للسيناريو كانت الوصية ذكرًا. وقد غيرت

الجنس، تشرح، لأنني: "وجدت أنني أصنع تصريحًا مضادًا لسلطة الذكر، وكل ما كنت أرغب فيه هو رسالة معارضة للسلطة"(٢٠٥). لكن على الرغم من أن "جابريل" امـــرأة، فإنها تبدو نفسيًا متماهية ذكوريًا بمعنى أنها امرأة صنعت هذا في عالم الرجال وتطبعـــت بالقيم الذكرية، فهي تمتلك جاليري، ولديها الكثير من المال، وتُحسِن اســـتغلال قوتهـــا وبراعتها في الكلام. يصبح هذا جليًا عندما تقنع عميلا أن اللوحة المبتذلـــة المعلقـــة في معرضها عصرية وعميقة. حتى أن لديها حبيب جذاب صغير السن.

"جابريل" أيضًا متماهيًا ذكوريًا في التصاقها بمقاييس أو معـــايير القـــيم العامـــة المطلقة. تريد إبداع عملا فنيًا "جيد عمومًا، لا يمكن إنكاره أو تجاهله"، يجعلها تقـــف على قدم المساوة والقيم المستبدة للثقافة البطريركية القائمة في ذاتها على فكرة القـــضيب كرمز كوني لكل ما هو قوي، وكامل، وجيد. هذا النظام، الذي يُمَكن ويمنح الرجـــال السلطة ويظلم وينتقص من النساء، يتم تأييده ودعمه من جانب المؤسسات البطريركية المتسلطة للكنيسة والدولة. ليس من قبيل المصادفة أن جاليري "جابريل" يدعى "جاليري الكنيسة". كما تعلق "روزيما": "أردت الإشارة إلى الطرق المتوازية للفن المنظم والدين المنظم، لأنه لا وجود لأحدهما دون ادعاء أو التظاهر بالسلطة والنزاهة المطلقين لـــسلطة الحكام أو الزعماء. بينما في الحقيقة، تاريخ الدين بالإضافة إلى تاريخ الفن هو دراســـة للاتجاهات، والأساليب، والعصور"(٢٠٦). إيمان "جابريل" بالمعايير المطلقة للقيم يُعرفها أو يحددها كشخص ضعيف وناقص (تقبل دون نقاش سطلة المعلم الذكر الذي يطلق على عملها "ساذج") على نحو عاطفي يدمرها. وهي تمرر هذا الميراث الحزين إلى "بـــولي"، التي تدمرها بدورها على نحو عـــاطفي. النهاية السعيد للفيلم تستلزم شـــفاء "بـــولي" المنتصرة من قبولها لـــ "جابريل" كسلطة مطلقة.

---

(٢٠٥) "جايهن"، "مقابلة مع باتريشيا روزيما"، ٢٣.

(٢٠٦) "جايهن"، "مقابلة مع باتريشيا روزيما"، ٢٣.

في مقابل طريقة "جابريل" المستبدة في التفكير، ثمة معارضة مضادة ذات فلسفة نسبية من جانب "روزيما". تعبر "بولي" عن هذا الرأي في تسلسل وهمي تتخيل فيه نفسها، برزانة وحكمة، توبّخ "جابريل". وتوبيخ "بولي" مفاده أنه ليس هناك أحد على اتصال مباشر ببعض الحقائق أو المعرفة المطلقة. الحقيقة نسبية، وشخصية في النهاية. ليس هناك طريق واحد صواب. عندما تسأل "جابريل" "بولي" كيف تطبق فلسفتها النسبية على العلاقات، تستعين "بولي" (التي يعكس اسمها فلسفتها[♦]) بمفهوم "فرويد" عن الانحراف أو الفساد المتعدد الأشكال أو الأطوار، الذي يعتبر أن جميع الأطفال يولدون منفتحين على مجال من التفضيلات أو الخيارات الجنسية. ليس هناك من طريق واحد صحيح. إنه المجتمع فقط الذي يدفعنا للالتزام بطرق محددة للتعبير عن نشاطنا الجنسي. ونظرًا لأن المبادئ الاجتماعية ليست مبنية على أي حقائق عامة، تعتقد "بولي"، فإنه ينبغي على المرء أن يُهذِّب ويرعى بنشاط وفاعلية الميول المتعددة الأطوار أو الأشكال بدلا من أن يكبحها، وهي تؤمن بأن هذه الميول طبيعية وليست منحرفة.

بينما تتلو "بولي" حكمتها على "جابريل" المفتونة (في تبادل أو انعكاس لدورهما المألوف)، تسحب "روزيما" الكاميرا إلى الخلف لنكتشف أن "بولي" تمشي على الماء. لكن، على الرغم من السلطة الممنوحة لهذه الكلمات عن طريق تشبيه "بولي" بالمسيح، فإن "روزيما" تذكرنا على الفور بأن حقيقة "بولي"، نسبية وذاتية، أيضًا. عندما تتساءل "جابريل" كيف أضحت "بولي" فجأة شديدة الذكاء وتتحدث بطلاقة، ترد "بولي": "إنها، برغم كل شيء، رؤيتي". إيمان "روزيما" بأهمية النسبي والذاتي، وأنه ليس ثمة طريق واحد صواب، منعكس في الطريقة البارعة التي صُوِّرَت أو قدمت بها لوحات "جابريل" (ولو أنها لوحات "ماري" في الحقيقة)،

(♦) في العادة يستخدم بالعامية لوصف الإنسان أو المرء بأنه سياسي، أي، يجيد التلاعب بالكلمات، كاذب – المترجم.

فنحن نراها كشاشات بيضاء فارغة ساطعة الإضاءة، وبالتالي مهيئــة لعــرض أو استقبال الاستجابات الشخصية المبنية ليس على معيار عالمي أو كوني واحد مــن الفضائل وإنما على القيم الفردية. إن رؤية "روزيما" النسبية لها معاني ضمنية عميقة مناصرة للمرأة. وبإضعاف أو تقويض فكرة معايير الحقيقة الكونية المتمركزة حول القضيب، تمنح "روزيما" النساء اللاتي لم يعدن بحاجة لأن يُعرِّفن كناقصات، سلطة المعاملة كنساء مختلفات فقط.

الابتعاد عن أسلوب السينما السائدة

النسبية التي تتبناها "روزيما" هي إلى حد كبير القوام الأساسي لبنية فيلمها. بداية بالتسلسل الافتتاحي لقوائم الفيلم، نجدها تقوِّض تقليدًا راسخًا في السينما السائدة حيث تنقل المتفرج بواسطة عين الكاميرا العليمة بكل شيء (عين الله) للدخول مباشرة إلى واقع يتكشف أمامنا على الشاشة. والواقع في "لقد سمعت عرائس البحر تغني" يحتــل موقعًــا وسطًا من البداية، فقوائم المشاركين الافتتاحية للفيلم جرت مقاطعتها بــصور الفيــديو الخاصة بـــ "بولي"-وهي تسرد قصة الفيلم أمام كاميرا الفيديو الــتي قامــت بنفــسها بتجهيزها أو تهيأتها. والجودة السيئة لصورة الفيديو تجعلنا مدركين تمامًا أننــا نــشاهد صورة، وليس واقعًا، وهذا يؤكد حقيقة أننا نشاهد الأحداث عبر عيني شخص واحــد. من ثم، حتى الثقة الممنوحة لصورة الفيديو كفيلم شبه تسجيلي بمثابة نافذة على العــالم "الحقيقي" تم تقويضها لكون صورة الفيديو قد وضعت في حوار مع قوائم المشاركين في الفيلم. هنا تعلن "روزيما" بصوت مرتفع وواضح أن ما نراه هو خيال مبني ومنظم، صنع ليبدو كالواقع، وليس واقعًا حقيقيًا.

عندما تقطع "روزيما" من صورة الفيديو الخاصة بسرد "بــولي" لتجــسيد أحداث قصتها، يصبح الفيلم أكثر تقليدية. الفيلم الخام هو ٣٥ ملــم القياســي

الملون، النوع المعتاد في الإيحاء أو الإيهام بالواقع المباشر في معظم الأفلام السائدة، و، في الحقيقة، فإننا نستدرج بالفعل للدخول إلى عالم الخيال في هذه الأجزاء من الفيلم، متماهين مع "بولي" في كافة مآزقها المؤلمة. مع ذلك تواصل "روزيما" إضعاف هذا الإيهام وتقويضه عن طريق القطع المستمر إلى رؤى "بولي" الخيالية لأحداث مستحيلة نراها فيها تطير، وتتسلق جانب ناطحة سحاب عملاقة أو تمشي على الماء. هذه الرؤى التي صورها بالأبيض والأسود على خام خشن (مُحبب)، تجذب الانتباه إلى الوسيط السينمائي.

تجاور أنواع الفيلم الخام الثلاثة في فيلم واحد – شريط الفيديو، والفيلم الملون ٣٥ ملم، والخام الخشن الأبيض والأسود – تقدم كل "واقع" نشاهده في الفيلم على نحو نسبي. وتتمكن "روزيما" وتنجح في الجمع بين النقائض، فقد كبير من الفيلم مُصوَّر بأسلوب السينما السائدة الذي يتطلع أو يتفرج فيه المشاهد كـ "ضيف غير مرئي". وفي نفس الوقت مجاورها لأنواع متعددة من الفيلم الخام (والاستعمال المتواصل للإطارات المتجمدة أو الثابتة كلما التقطت "بولي" صورة) يجعلنا مدركين لخداع هذا الواقع الظاهري وبالتالي على وعي بحقيقة أننا نشاهد دائمًا رؤية خاصة بها (بـ "روزيما") وليس قدرًا من الحقيقة المطلقة.

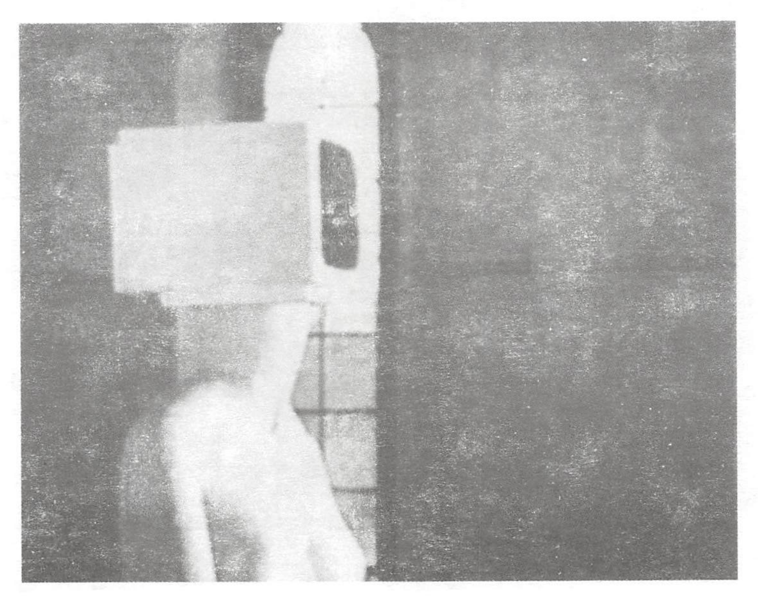
تبتعد "روزيما" بشكل ملحوظ إلى حد كبير عن تقاليد السينما السائدة في "لقد سمعت عرائس البحر تغني" بإبداعها لنوع مختلف جوهريًا من البطلة السينمائية، فالمظهر الحقيقي لـ "بولي" يقاوم تمامًا الطريقة التي تبدو عليها البطلات في الأفلام السائدة. إنسانة قليلة الحجم تشبه الطائر ذات شعر أحمر براق، لا يمكن أبدًا الاعتقاد خطأ أنها نجمة. ولا الكاميرا تعظمها أو تجعل منها مثالا أو نموذجًا عبر استخدام تجميلي مبالغ فيه للإضاءة والعدسات. على العكس تمامًا، فصورة الفيديو ذات الجودة السيئة التي تظهر فيها طوال الكثير من أحداث الفيلم قاسية وغير مبالغة. حتى موضع رأسها غير مركزي أو لا يحتل منتصف

الكادر على نحو غريب. (انظر الصورة رقم ٦٨). ولا جرت معاملتها بصريًا كنجمة في صميم الفيلم. في الأغلب تبدو خرقاء وغير جذابة، خاصة مقارنة بالجمال التقليدي إلى حد كبير لـ "ماري" و"جابريل". في نهاية الفيلم، مع ذلك، تصبح جذابة للنظر إلى أبعد حد. ليس هذا لأن "روزيما" شرعت تصورها بطريقة أكثر جمالا ومبالغة، بل لأننا ببساطة تعرفنا عليها وأحببناها. وبالتالي فإن "روزيما" تبين أو تبرهن على أن النساء لسن بحاجة إلى أن يكن مثيرات (فيتشيات) أو مثاليات ليكن فاتنات، وبطلات سينمائيات جذابات.



صورة رقم ٦٨. يقاوم مظهر "بولي" الطريقة التي تبدو عليها بطلات الأفلام السائدة. ("لقد سمعت عرائس البحر تغني"، ١٩٨٧).

لم يحدث أن صُوِّرت "بولي" على نحو مثالي، ولا جُسدت في هذا الفـيلم بإظهارهـا كهدف سلبي لتحديقة الكاميرا (الذكورية). كما ذكرت في وقت سابق، عندما نشاهد "بولي" لأول مرة، نراها تهيأ الكاميرا لتصوِّر نفسها. على الأقل ضمن الخيال الخاص بالسرد الفيلمـي، نجدها تتحكم في الآلة البصرية، فنراها تقوم بالتصوير وفي نفس الوقت تكون هي الشيء الذي تصوره الكاميرا، أي، الفاعل والمفعول. ويعكس الشكل الخاص بكاميرا المراقبـة في الجـاليري هذه التيمة ببراعة، فالكاميرا وضعت داخل شاشة تليفزيون موضوعة مكان رأس تمثال نـصفي لامرأة عارية. (انظر الصورة رقم ٦٩). وعليه فإن الجسد العاري انتفت عنه أو ألغيت شـيئيته بأن صار هو ذاته بصيرًا أو عليمًا بكل شيء. ولا يتولد لدى جمهور هذا الفيلم إيهامًـا بأننـا "ضيوف غير مدعوين" يحدقون في أشخاص غير مدركين أننا نشاهدهم. بالعكس، فـ "بولي" توجه كلماتها مباشرة إلى الكاميرا وبالتالي، كما يتضح، إلى جمهور الفيلم. إنها تعرف أننا هناك بالخارج. وأحيانًا حتى تخاطبنا مباشرة.



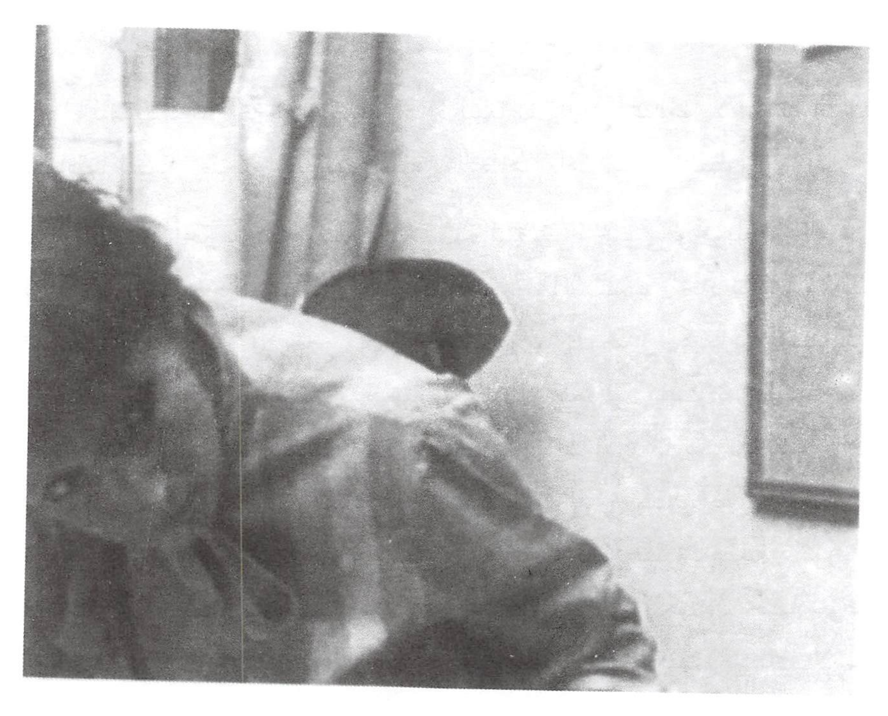
صورة رقم ٦٩. الكاميرا وضعت داخل شاشة تليفزيون موضوعة مكان رأس تمثال نـصفي لامرأة عارية. ("لقد سمعت عرائس البحر تغني"، ١٩٨٧).

إعادة النظر في التلصص السينمائي

لعل الجانب الأكثر ابتكارًا في هذا الفيلم هو الطريقة التي تلاعب بها عن وعي بمفهوم التلصص السينمائي. "ملفي"، كما نتذكر، قضت في خاتمتها النهائية في "المتعة البصرية والسينما السردية" بأن الأفلام كي لا تكون متحيزة جنسيًا أو لا تميز بين الجنسين، فإن عليها التخلص من متع التلصص. و"روزيما"، كما سيظهر، تتعامل بنسبية إلى حد كبير للغاية إزاء قوانين أو قواعد بمثل هذه المعايير المفرطة الغلو. ففيلم "روزيما" يزخر بالتلصص، لكنه تلصص من نوع مغاير عن ذلك الموجود في السينما السائدة. ثمة اختلاف كبير، بالطبع، فالمتلصص في "عرائس البحر" امرأة – ليس متلصصًا ذكرًا وإنما "بولي" المتلصصة. وفي مشهد تلو الآخر تنشغل "بولي" باختلاس النظر غير المشروع، وأحيانًا نجد مشهدًا يتحد فيه اختلاس النظر بالتنصت غير المشروع. فهي تراقب الوصية و"ماري"، خفية، يتبادلان القبل عندما تشغل كاميرا المراقبة في "جاليري الكنيسة". وتلتقط صورًا فوتوغرافية لزوجين يمارسان الجنس حتى يكتشفان مشاهدتها. وتنصت إلى الباب بينما تسحر الوصية أحد العملاء بكلماتها الفاتنة، وهي تتحدث إليه عن شراء لوحاتها. وتقف خارج النافذة لتراقب "ماري" و"جابريل" معًا في مساء حفل عيد ميلاد "جابريل". وأخيرًا، تختبئ تحت مقعد في الجاليري، وتختلس السمع إلى المحادثة الدائرة بين "ماري" و"جابريل" التي تكشف فيها أن "جابريل" خدعتها بخصوص اللوحات.

بالتأكيد يمكن تعريف "بولي" بالمتلصصة، لكنها متلصصة على نحو مختلف. نوعية التلصص الذي أرادت "ملفي" إدانته وحظره من سينما النساء كان نوعية التلصص المتحكمة، المشيئة أو الملغية لوجود المرأة، حيث تختزل فيها النساء إلى

أهداف للإشباع الجنسي بغية إدخال البهجة والسرور على المتفرجين الذكور. تلصص "بولي" مستمد من الفضول، فضول طفل صغير يرغب في معرفة ما يفعله البالغون معًا عندما يكونوا بمفردهم، فضول يتجاوز النوع. فهناك شيء مميز في الجو بين "ماري" و"جابريل" عندما تظهر "ماري" لأول مرة في الجاليري يجعل "بولي" تسرع إلى كاميرا المراقبة لاكتشاف المزيد عما يحدث بالضبط بينهما في الحجرة المجاورة. تشاهد تبادل القبل بين "ماري" و"جابريل" باندهاش طفل صغير يكتشف الجنس لأول مرة. في تيار الأفلام السائدة التي يصنعها مخرجين ذكور كفيلم "شخصي إلى أبعد حد" (روبرت تاون، ١٩٨٢) و"الجوع" (توني سكوت، ١٩٨٣)، تثبُت الكاميرا عند مشاهد لنساء يمارس الجنس لتجعلهن مثيرات أكثر بقدر الإمكان. ترفض "روزيما" توفير هذا النوع من الإشباع التلصصي، فـ "ماري" و"جابريل" تخرجان من مجال الشاشة في اللحظة التي تتبادلان فيها القبلات. لكن على الرغم من أن "روزيما" تنكر علينا أو تحرمنا من متعة التلصص، فإنها تجعلنا واعين بطريقة مضحكة لرغباتنا الشهوانية عن طريق إظهارها لـ "بولي" وهي تحدق وراء حافة إطار الشاشة على أمل أن تحظى برؤية المزيد. (انظر الصورة رقم ٧٠). "بولي"، التي تمضغ البسكويت بصوت مرتفع أثناء مشاهدتها لمشهد الحب على شاشة المتابعة، تذكر المتفرجين بمضغ الجمهور للفشار أثناء مشاهدتنا نحن أيضًا لشاشة السينما بإعجاب مذنب. في هذا المشهد الذكي والمضحك، لا يتم التخلص من التلصص بل وضعه في الصدارة أو تم تسليط الضوء عليه، وتأمله، والسخرية منه، وإقراره أو الاعتراف به كشيء طبيعي.



صورة رقم ٧٠. تجعلنا "روزيما" واعين بطريقة مضحكة برغبات "بولي" (ورغباتنا) الشهوانية عن طريق إظهارها وهي تحدق وراء حافة إطار الشاشة، على أمل أن تحظى برؤية المزيد. ("لقد سمعت عرائس البحر تغني"، ١٩٨٧).

ثم تقابل أو تجاور "روزيما" المشهد الخاص بمشاهدة "بـــولي" لــــ "جابريـــل" و"ماري" تمارسان الحب وصور لـــ "بولي" وهي تصور شاب وشابة يمارسان الجنس في الغابة. يوحي التقابل بين الحدثين بعلاقة السبب والنتيجة. "بولي"، امرأة خرجت عـــن طورها، تحاول السيطرة على مشاعرها المتأذية عن طريق بحثها النشط عن صور لأزواج يمارسون الجنس والمشاركة فيها بكاميراها على نحو بديل أو بالنيابة. لا تلتقط "بـــولي" الصور لتحظى بنوع من السيطرة السادية على الأشياء في العالم بل لكي توفر نوعًا مـــن

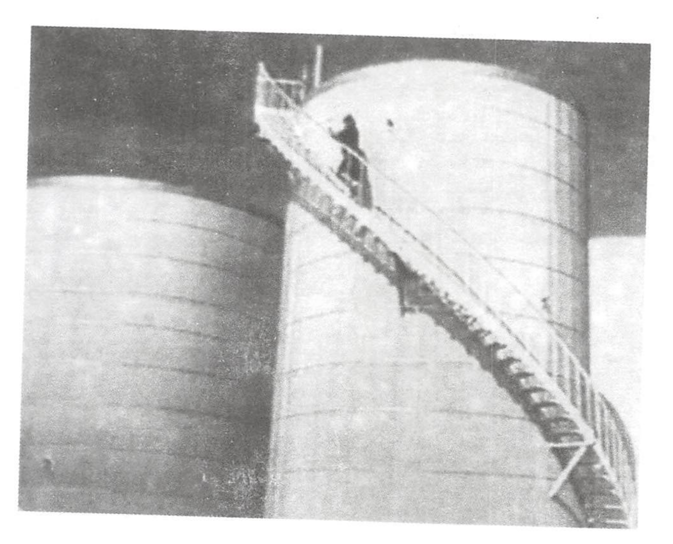
العزاء لنفسها، لدرجة أنها تصبح مثيرة للتعاطف أكثر عندما يلاحظ الزوجان التقاطها للصور فتحاول بطريقة خرقاء التظاهر بأنها تشاهد الطيور.

طريقة أخيرة جرى فيها التلاعب بالتلصص الجنسي وتحويله في الفيلم نراها في مشهد قصير يجيء مباشرة بعد مشاهدة "بولي" لـ "جابريل" و"ماري" تتبادلان القبل. على الأرجح من وجهة نظر "بولي"، تبدأ الكاميرا من قدمي "جابريل" وتتحرك ببطء صاعدة على جسمها، كما لو كانت تداعبها تقريبًا. هذا التحديق الجنسي الصريح من وجهة نظر امرأة نادرًا ما نشاهده في الأفلام السائدة، وتعزف "روزيما" عن عمد ضد التقليد الذي نشاهد فيه، في الكثير من الأفلام السائدة، الجسد الأنثوي المثير مرئيًا من وجهة نظر شخصية ذكورية. ومن المدهش أن اللقطة يصاحبها صوت تعليق "بولي" الذي ينكر أن حبها للوصية هو حب جنسي. "لا أعتقد أنني أرغب في التقبيل والعناق وكل تلك الأشياء"، تقول، "لقد أحببتها فحسب". لكن الصورة هنا أكثر ثراء وغنى من آلاف الكلمات – رغبة "بولي" المكبوحة تم التعبير عنها بالكيفية التي ترى أو تنظر بها، وليس بما تقوله. وعلى الرغم من أنها ستعبر فيما بعد في تسلسل خيالي عن فكرة أن النوع ليس مؤثرًا في مسائل القلب، أي، أن الرغب بطبيعة الحال تتبع أو تعقب الحب بصرف النظر عن نوع الشخص المحبوب، لكن سيتضح على نحو جلي، عن طريق الطباق بين الكلمة والصورة، أن تحرر "بولي" الجنسي يتخفى وراء فلسفتها الجنسية الخاصة.

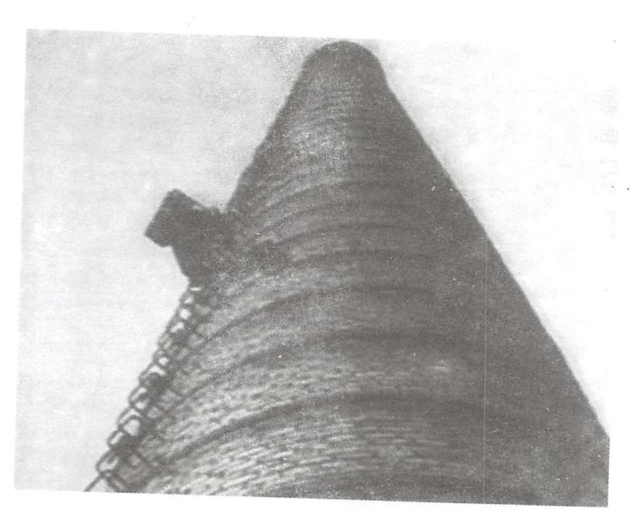
مع ذلك فإن فيلم "لقد سمعت عرائس البحر تغني" ليس عن الجنس في المقام الأول، فهو عن النظر بنفس القدر. على الرغم من أن الفيلم يتلاعب بتقاليد التلصص الجنسي، فإن رغبات "بولي" التلصصية ترى كسلسلة طبيعية متواصلة خاصة بحبها الزائد عمومًا للنظر، شغف أدى إلى هوايتها للتصوير الفوتوغرافي. فهي تحب تصوير الأشياء التي تروقها – وليس صور الناس الذين يمارسون الجنس

في الغابة فقط (مع ذلك، بالطبع، تحب هذا أيضًا). ويشتمل ولع "بولي" على تشكيلة عريضة من الموضوعات – من ناطحات سحاب فخمة لأمهات يحملن أطفالا. يوضح فيلم مثل "عرائس البحر" عبر استعراضه المذهل والرائع للصور البصرية، خاصة كما تتبدى في رؤى "بولي" الخيالية لمناظر الضواحي وتحطم الأمواج على المنحدرات، أن المتع الناجمة عن النظر ليست بحاجة أو لا تتطلب الاستغراق في التلصص الجنسي لتفتننا وتجذبنا.

بيّنت "باتريشيا روزيما" بوضوح في فيلمها أن الجماليات البصرية المتعلقة بعدم المعالجة أو التناول الجنسي ليست حكرًا على المخرجات. المشهد الذي تصعد فيه "بولي" سلمًا إلى قمة مخزن اسطواني لحفظ الأعلاف كي تلتقط صورة (انظر الصورة رقم ٧١) هو اقتباس من تحفة "دزيجا فيرتوف" الفنية الصامتة ذات الانعكاس الذاتي "رجل بكاميرا سينمائية" (١٩٢٨)، (انظر الصورة رقم ٧٢). يوحي ثناء وتقدير "روزيما" لـ "فيرتوف" بأنها تشعر بتقارب جمالي معه. تحديقة الكاميرا الخاصة بـ "فيرتوف" في "رجل بكاميرا سينمائية" ليست سادية على الإطلاق، ولا متحكمة، وليست تجسيدًا للتحديق الذي تستنكره "ملفي"، بل تحديقة مرحة. ذات انعكاس ذاتي لشخص يحتفي بقدرة السينما على إظهار وكشف العالم بطريقة جديدة وثورية. وهذا أيضًا هو هدف "روزيما"، فعن طريق تضمين فيلمها ثناء إلى "رجل بكاميرا سينمائية" لـ "دزيجا فيرتوف"، تعلن "روزيما"، امرأة بكاميرا سينمائية، أنه في أفضل العوالم قاطبة، فإن النوع غير مؤثر في إبداع الفن السينمائي. وأن في هذا العالم المثالي، سواء وقف رجل أو امرأة خلف الكاميرا السينمائية فليس هناك أي اختلاف على الإطلاق. لكن حتى يجيء ذلك الوقت، فإنني ممتنة لأفلام مثل فيلم "باتريشيا روزيما"، "لقد سمعت عرائس البحر تغني".



صورة رقم ٧١. اقتباس من "رجل بكاميرا سينمائية" لـ "دزيجا فيرتوف". ("لقد سمعت عرائس البحر تغني"، ١٩٨٧).



صورة رقم ٧٢. لقطة مشابهة من "رجل بكاميرا سينمائية". ("رجل بكاميرا سينمائية"، ١٩٢٩).

١٣ – خاتمة

الفيديو الرقمي والأشكال السردية الجديدة في فيلم "تايم كود" لـ "مايك فيجيس"

بينما أنهي هذا الكتاب عن فن تقنيات السرد السينمائي، فإنني على دراية بــأن الوسيط الذي أكتب عنه ربما يكون على وشك الإبادة أو بسبيله للانقراض، بوقوعــه ضحية لتكنولوجيا جديدة تهدد بأن تحل محله – الفيديو الرقمي. ونظرًا لأننا لا نــزال في بداية عصر تكنولوجي جديد، فإن السؤال حول الكيفية التي ســتؤثر بهــا الأســاليب الإلكترونية الجديدة في إبداع الصور السينمائية في النهاية على خبراتنا كمرتادين للسينما وعلى الشكل الذي ستتخذه الأفلام في المستقبل سؤال من المستحيل التنبؤ به. صحيح أنه حتى وقت كتابة هذا الكتاب، الأفلام التي تم تصويرها بالكاميرات الرقمية ثم نقلــها أو تحويلها إلى أفلام ٣٥ ملم وعرضها على شاشات السينما تفتقر إلى الجمال، والإيهــام بالعمق، مثل المقاطع الحيوية الساطعة المصورة بأفلام ٣٥ ملم، إلا أن نقاد الأفلام الرقمية يبدو أنهم بحاجة للعمل لمزيد من الوقت للتوصل إلى أساليب أو طرق مــاهرة لوصــف الكيفية التي يمكن بها للصور الرقمية الأقل حيوية والأقل جاذبية أن توجد وتبقى، خاصة عند تصوير الفيلم بكاميرا رقمية ثم نقله إلى الفيلم العادي. في مقالة عن فيلم "حيــوات بائسة" (دل شورز، ٢٠٠٠)، على سبيل المثال، يكتب الناقد: "الانتقال مــن الفيــديو الرقمي إلى مقاس ٣٥ ملم يزود الفيلم بمظهر غامض شبيه بالتصوير تحت الماء الغارقة فيه

مسلسلات كوميديا المواقف"[٢٠٧]. في الوقت الراهن يبدو الإجماع على أن الأفلام المصورة بالكاميرا الرقمية ببساطة ليست مُرضية بصريًا كتلك المصورة على الفيلم العادي. ومع ذلك، يرصد "ليف مانوفيتش" نقطة ممتعة في كتابه "لغة الإعلام الجديد"، حيث أن الصور التي يتم إبداعها رقميًا ربما ذات إمكانية أفضل مقارنة بالصور على السيلولويد في مقدار المعلومات التي يمكن أن تنقلها عن أشياءها المصورة التي تقدمها. وأنها تبدو أقل إرضاء لمجرد أنها غير معقدة أو بسيطة، وكمية المعلومات التي تنقلها عن الشيء المصور ناقصة أو غير مكتملة. وهذه هي الكيفية التي سوف تشبه بها أفلام السيلولويد (المقياس المعياري الذي نقيس به التأثير الواقعي) وبالتالي تبدو أكثر واقعية[٢٠٨]. على أية حال، على الرغم من افتقار الأفلام الرقمية إلى جمال أفلام السيلولويد في الوقت الحاضر، فإن الخبراء في المجال يزعمون أن الأمر مسألة وقت فحسب قبل أن نستطيع التحدث عن الاختلاف بين الأفلام المصور على مقاس ٣٥ ملم والأفلام المصورة بالكاميرا الرقمية.

بغض النظر عن حدود الأفلام الرقمية في الوقت الحاضر، إلا أن النجاح التجاري للأفلام المتحركة المصنوعة يدويًا بواسطة الكمبيوتر مثل "قصة لعبة" (١٩٩٥) لـ "بيكسار" و"قصة لعبة ٢" (١٩٩٩)، و"حرب الكواكب – ١، تهديد الشبح" (جورج لوكاس، ١٩٩٩) توحي بأن هذه الأفلام هي على الأقل جيدة بالقدر الكافي لإحداث ردود أفعال عاطفية قوية من جانب الجمهور لو كانت القصص التي تسردها الأفلام ذات بنية تنظيمة جيدة وشيقة. وعلى الرغم من أن الألوان في اللقطات الرقمية عند "لارس فون تراير" (التي تم تحويلها إلى فيلم ٣٥ ملم) في فيلمه "راقصة في الظلام" قد تبدو أقل من حيث حيوية وملمس الصور بفارق دقيق عنها لو كانت قد صورت

(٢٠٧) "ويزلي مورس"، عرض نقدي لـ "حيوات بائسة"، سان فرانسيسكو كرونيكل، ١٥ يونيو، ٢٠٠١.

(٢٠٨) "ليف مانوفيتش"، "لغة الإعلام الجديد"، (كامبريدج، ماساشوستس: إم آي تي بريس، ٢٠٠١)، ١٩٩ – ٢٠٤.

وعرضت على فيلم مقاس ٣٥ ملم، فإن الانفعالات التي جرى التعبير عنها من خلال الوجه والصوت الغنائي لفنانة البوب الآيسلندية "بيورك" (كامرأة عمياء تضحي بحياتها كي تجرى لابنها عملية تنقذ بصره) تجعل الفيلم مؤثرًا بنفس القدر الذي عليه أي فيلم شاهدته في أي وسيط.

ينبغي حتى على أشد المؤيدين لتفوق أفلام السيلولويد على الوسائط الإلكترونية الجديدة أن يعترفوا بأن التكنولوجيا الرقمية لها فوائد عديدة تفوق التكنولوجيا السينمائية، ليس أقلها أن تنفيذ الأفلام على الفيديو الرقمي أقل تكلفة من تنفيذها على الفيلم. ويمكن للمرء أن يصور بالفيديو الرقمي بتكلفة صغيرة للغاية مقارنة بما سيكلفه التصوير على الفيلم ٣٥ ملم، وهذا دون الأخذ في الاعتبار النفقات الإضافية لتحميض الفيلم وطبع النسخ. إضافة إلى ذلك، الأفلام المنفذة بالفيديو الرقمي أسهل في إجراء المونتاج. ومعظم أفلام السيلولويد يتم نقلها أو تحويلها الآن إلى الشكل الرقمي لتسهيل عملية المونتاج، فمع برامج المونتاج المتطورة يمكن للمرء أن يمنتج الصور على الكمبيوتر بنفس السهولة التي يمكن بها للمرء أن يُرتِّب ويعيد ترتيب الكلمات في الجمل أو الفقرات باستخدام معالج النصوص (الورد). وعملية إبداع المؤثرات الخاصة رقميًا، برغم أنها لا تتطلب بالضرورة عمالة كثيرة مثل تنفيذ المؤثرات الخاصة على الفيلم، من الممكن أن تكون أكثر إدهاشًا وإقناعًا. وأخيرًا، بمجرد تجهيز دور العرض بأجهزة عرض الفيديو الرقمي، فإن توزيع الأفلام في دور العرض سيصبح أرخص وأسهل. ولن تعد هناك حاجة للنقل البدني للعلب الثقيلة أو بكر الأفلام ٣٥ ملم إلى دور العرض في جميع أنحاء العالم، ولن تتعرض جودة صورة الفيلم للتدهور والتلف بسبب إجهاد نسخ الفيلم التي تدور مرارًا وتكرارًا خلال أجهزة العرض التي تُحدث خدوشًا بالفيلم. بمجرد رقمنة الأفلام وتطوير دور العرض، من الممكن أن ترسل الأفلام مباشرة إلى السينمات عن طريق الأقمار الصناعية. وقد تكون الثورة الرقمية مماثلة تمامًا للأهمية التي كان عليها دخول الصوت إلى السينما.

على الرغم من حقيقة أن قلة من دور عرض هي المجهزة فقط بـأجهزة عـرض رقمية وأن عدد الأفلام التجارية المصورة بالفيديو الرقمي يظل صغيرًا، فإن ثمة نفر قليل من المخرجين يجربون في الإمكانيات الكامنة للتكنولوجيا الرقمية للكشف عن وخلـق أشكال جديدة من التعبير السردي. "تايم كود" لـ "مايك فيجيس" مثال ممتع ومشوق في هذا الصدد. عرض في عام ٢٠٠٠، وكان أول فيلم استوديو أمريكي يتم تـصويره بالكامل بالفيديو الرقمي(٢٠٩). بدلا من استخدام التكنولوجيا الرقمية لإبداع كائنـات خيالية أو مؤثرات خاصة مدهشة، استغل "فيجيس" إمكانية الوسيط الجديد في سرد قصة بطريقة جديدة جذريًا.

قام "فيجيس" بتصوير فيلم "تايم كود" في زمن حقيقي بأربع كـاميرات رقميـة متزامنة، كل واحدة منها تقوم بتصوير حدث من أجزاء الحبكة الأربعة التي تحـدث في نفس الوقت. وقد تم تأليف السيناريو "تلحينه" على أوراق نوتة موسيقية علـى هيئـة رباعية وترية (سطر واحد لكل حدث من أحداث الحبكة الأربعة)، ويمثل كل بار دقيقة واحدة من الزمن. وأعطي لثمانية وعشرين ممثلا في الفيلم وأربع عمال كاميرا الخطـوط العريضة للحبكة وسمح لهم أن يرتجلوا ضمن هيكلها البنائي، لكـن جـرى تزويـدهم بساعات متزامنة حتى يتمكنوا من المحافظة على مواعيدهم أو توقيتاتهم ولحظات محـددة سلفًا في الحبكة. ونظرًا لأن الفيلم صوِّر في الزمن الحقيقي، فإن الزمن الـذي يـستغرقه الفيلم (ثلاثة وتسعون دقيقة) يماثل بالضبط الزمن الذي استغرقه تصويره.

كما هو متوقع، فإن تصوير الفيلم في أربع لقطات متزامنة في الزمن الحقيقي كان مغامرة خطرة، فمن الممكن اقتراف أي عدد من الأخطاء من جانب عمال الكـاميرا أو

---

(٢٠٩) في العرض الأول لـ "تايم كود" تم عرض الفيلم عن طريق جهاز عرض رقمي، لكن نظرًا لأن معظم دور العرض ليس لديها بعد أجهزة العرض الرقمية، كان يجب تحويله إلى فيلم ٣٥ ملم لعرضه في السينمات. ولولا نفوذ "فيجيس" الذي يعزى إلى النجاح الضخم الذي حققه فيلمه "مغادرة لاس فيجاس" (١٩٩٥) لما تمكن من تنفيذ مثل هذا الفيلم التجريبي.

الممثلين. والأخطاء التي تحدث في الأفلام المنفذة بالطريقة التقليدية يمكن تصحيحها بإعادة تصوير المشهد. وحدوث خطأ واحد في فيلم يُصوّر في الزمن الفعلي في لقطات عامة ومتواصلة لا يمكن تصحيحه إلا إذا تم تنفيذ اللقطة بالكامل مرة ثانية. من ناحية أخرى، يتم تصوير الأفلام على هيئة أجزاء أو مقاطع صغيرة تستغرق أسابيع، أو أشهر، أو أحيانًا سنوات لتكتمل. استغرق تصوير "تايم كود"، لأن أحداثه تدور في الزمن الفعلي، ثلاثة وتسعين دقيقة تصوير فحسب. وبالتالي كان بإمكان "فيجيس" أن يصور الفيلم بالكامل في الصباح، ويأخذ راحة للغداء، ويشاهد الأجزاء المسجلة مع الممثلين وطاقم العمل، ثم يعيد تصوير الفيلم في نفس اليوم، لإصلاح أو تدارك الأخطاء وإدراج أفكار جديدة. وفقًا لـ "فيجيس"، استغرق الأمر خمس عشرة محاولة قبل أن يرضى عن النتائج. تتضمن نسخة القرص المدمج (دي في دي) الخاصة بـ "تايم كود" (أصدرها كولومبيا ترايستار للفيديو المنزلي) ليس فقط نسخة الفيلم النهائية وإنما محاولة "فيجيس" الأولى، وهذا يسمح للمتفرجين بمقارنة الاثنين.

الأسلوب المبتكر الذي صُوِّر به "تايم كود" (في الزمن الفعلي في لقطة واحدة بأربع كاميرات) ملائم للطريقة الفريدة التي عرضت بها القصة على الشاشة. تم عرض الفيلم على شاشة مقسمة إلى أربعة أرباع، كل جزء أو ربع منها يعرض ما سجلته إحدى الكاميرات الأربعة. نتيجة لذلك فإننا نشاهد الأجزاء الأربعة من حبكة الفيلم في آن واحد. ويتكرر تذكير المشاهد بتزامن الأحداث عن طريق الظهور الدائم للساعات، ومحادثات التليفون المحمول بين الشخصيات الموجودة في أماكن منفصلة، وبراعة الحبكة المنمحورة حول وقوع زلازل من وقت إلى آخر، بحيث تهتز الأحداث في كل مربع من المربعات الأربعة للشاشة في الوقت عينه. (ولأنه بوضوح لم يكن بإمكان "فيجيس" الاعتماد على حدوث زلازل حقيقية، فكان عليه أن يجعل عمال الكاميرا يخلقون انطباعًا بالزلازل في أوقات محددة عن طريق الحركات المرتجة لكاميراتهم اليدوية. وأعطيت إرشادات للممثلين كي يمثلوا وفقًا لذلك).

لم يكن بالإمكان تنفيذ "تايم كود" إلا باستخدام التكنولوجيا الرقمية فقط وذلك لعدد من الأسباب. في المقام الأول، تصوير سرد روائي طويل في زمن فعلي، وفي لقطة واحدة، دون مونتاج أو قطع، مستحيل من الناحية التقنية في الوسيط السينمائي، نظرًا لأن الكاميرا السينمائية لديها سعة أو قدرة استيعابية تكفي فحسب لتصوير فيلم متواصل لمدة عشر دقائق. الكاميرا الرقمية، على النقيض، يمكن أن تصور ما يزيد عن ساعتين بلا انقطاع. (أيضًا تكنولوجيا الفيديو تمكن المخرجين من تصوير لقطات طويلة متواصلة تستمر حتى ساعتين، لكن الجود الرديئة لصورة الفيديو "في إتش إس"، على الرغم من أنها تفي بالغرض بالنسبة للتوزيع التليفزيوني، فإنها ليست مناسبة للتوزيع التجاري على الشاشات الكبيرة). وحتى لو كانت كاميرات السينما قادرة على تصوير الأحداث الطويلة دون انقطاع، فإن الفيلم الخام والتكاليف المتزايدة ستجعل نوعية التجريب التي قام بها "فيجيس" مستحيلة. العمل باستخدام الوسيط الفيلمي المكلف مقاس ٣٥ ملم من الممكن أن يتضاءل أمام حرية الارتجال والتجريب التي يتمتع بها الممثلون وعمال الكاميرا لأن الأخطاء ببساطة ستكون مكلفة جدًا في الوسيط السينمائي. إنه من الصعب جدًا مواجهة الأخطار والمخاطرة لو كان الكثير من المال معرضًا للخطر الشديد. وعلى الرغم من أن "فيجيس" كان عليه أن يدفع لممثليه نظير معاناتهم أو مكابدتهم عن أدائهم لخمس عشرة نسخة من "تايم كود"، فعلى الأقل كانت تكلفة الشريط والمعدات ضئيلة.

بعد مناقشة العوامل التقنية التي جعلت من تنفيذ "تايم كود" ممكنًا، بمقدورنا الآن أن ندقق في النوع السردي الجديد الذي تقدمه تجربة "فيجيس" التجريبية للمتفرج في الوسيط الرقمي. يبدأ "تايم كود" بمعلومات سردية تظهر في الربع الأيمن العلوي من الشاشة فحسب، بينما تظهر في الأرباع الثلاثة الأخرى قوائم المشاركين وصور عشوائية. بهذه الطريقة يدع "فيجيس" الجمهور يتأقلم مع الأسلوب الجديد في السرد. امرأة نعرف فيما بعد أن اسمها "إيما" (سافرون برووز) تخبر معالجتها عن حلم رأت فيه زوجها "ألكس" (ستيلان سكارسجارد) يترف حتى الموت بسبب جرح وهي عاجزة

عن إيقاف الدم. بينما تستمر المرأة في طرح مشاكلها المتعلقة بزواجها، يظهر الحدث الخاص بالجزء أو الربع الأيسر العلوي من الشاشة. تقترب "لورين" (جين تريبلهورن) من إحدى السيارات، وتفرغ الهواء من أحد إطاراقما عن عمد، وتعود إلى سيارقما الليموزين. بعد ذلك بقليل، تكتشف "روز" (سلمى حايك)، صاحبة السيارة المخربة، الإطار المستوي بالأرض وتقبل على مضض نوعًا ما توصيلة إلى لوس أنجلوس بليموزين "لورين". وأثناء هذا الحدث، يمتليء المربعين السفليين من الشاشة المقسمة. ويركزان على حدثين يقعان في مكانين مختلفين في مبنى إداري به مقر شركة "ريد موليت" للإنتاج السينمائي.

بينما تتطور الحبكة، نعرف المزيد عن الشخصيات وكيفية ارتباطها ببعضها البعض. "ألكس"، الرجل المصاب الذي وصفَ في الحلم، هو رئيس شركة "ريد موليت" للإنتاج الذي يعاني من الإحباط والإدمان الكحولي. "روز" ممثلة طامحة تقيم علاقة مع "ألكس"، أملا في الحصول على دور في أحد أفلامه. "لورين" هي حبيبة "روز" الاستحواذية المتملكة التي أغوتها بركوب سيارتها الليموزين عن طريق إفراغ الإطار حتى تتمكن من وضع أداة تنصت في حقيبتها الصغيرة وبالتالي تجعلها تحت مراقبتها المتواصلة. في نهاية الفيلم، نتيجة لاكتشافها العلاقة بين "روز" و"ألكس" (عن طريق تنصتها)، تطلق "لورين" النار على "ألكس" في نوبة غضب غيور. وينتهي أمر "ألكس" غارقًا في بركة من الدماء، جاعلا من حلم "إيما" في بداية الفيلم بمثابة نبوءة.

على الرغم من أن الحدث الذي يتكشف في أربعة أجزاء منفصلة على الشاشة يبدو مربكًا تمامًا وتصعب متابعته، فإن هناك عوامل عديدة تحافظ على توجه المتفرجين. أولا، يوظف "فيجيس" شريط الصوت للمساعدة في تركيز انتباهنا على عناصر الحبكة المهمة. لا نسمع الحوار أبدًا من جميع أجزاء الشاشة الأربعة في نفس الوقت. بالعكس، ينتقل مستوى الصوت من جزء إلى آخر، ليوجهنا أو يرشدنا إلى الجزء الذي ينبغي أن نركز عليه من الحدث. ثانيًا، تم توليف الحدث بدقة وعناية بحيث تجري

الأحداث المهمة في الحبكة في ربع واحد فقط، أو اثنين على الأكثر، من الأجزاء الأربعة في نفس الوقت. وإلى أن يقتل "ألكس" في النهاية، فإن الحدث الخاص بـــ "لـــورين" ينحصر في الربع الأيسر العلوي من الشاشة. وهي في الغالب لا تبرح الليموزين الخاصة بها، حيث تتهم "روز" بأنها خائنة أو، بعدما تضع المسجل في حقيبة "روز" الـــصغيرة، تتفاعل مع ما تسمعه عبر سماعاتها. "إيما"، زوجة "ألكس"، التي تحتل أحداثها في المقـــام الأول الربع العلوي الأيمن من الشاشة، تبلغ "ألكس" أنها ستتركه، ثم تمضي الكثير مـــن الوقت في السير من مكان إلى آخر، أو تتصفح الكتب في إحدى المكتبات، أو تدخل في محادثة سخيفة حمقاء مع "شيرين" (ليزلي مان)، الممثلة الطموحة التي أدت اختبارًا للقيام بدور في شركة "ريد موليت" للإنتاج و، يتضح، أنها كانت عشيقة "إيما" ذات مرة.

الأحداث المهمة والحاسمة تقع أكثر في الربعين السفليين من الشاشة. المكرســـان للحدث الخاص بالمواعدة الجنسية بين "روز" و"ألكس"، ثم الاكتشاف الرائع لـــ "روز" بواسطة أحد المخرجين الذي يجري لها اختبارًا للقيام بالدور الرئيسي في عمل رديء من إنتاج "ريد موليت"، بعنوان "عاهرة من لويزيانا". تحصل على الدور. ويوحي العنـــوان المبتذل للفيلم داخل الفيلم بأن "تايم كود"، بعيدًا عن كونه تجريبيًا في السرد الـــسينمائي، يسخر من الأعمال التافهة التي تقدمها شركات الإنتاج الهوليوودية. يحتـــوي الربعـــان السفليان على المشاهد التي فيها المسئولون التنفيذيون لـــ "ريد موليت" يسردون قصص الأفلام المزمع تنفيذها من جانب "ريد موليت". ولكي يحقق الغرض من أن منتجات هذا الاستوديو هي هراء أو نفاية، يجعل "فيجيس" أحد مسئوليه يسرد بجدية فيلمًـــا بعنـــوان "وقت المرحاض" (تايم تويلت) حول بواب يكتشف أن أحد المراحيض هو في الواقـــع مدخل إلى الماضي ويمكن بالتالي إرسال براز القرن العشرين إلى لحظات أو محطات مهمة في التاريخ، مثل اغتيال "لنكولن".

ولأن الربعين العلويين من الشاشة يستحوذان علـــى اهتمامنـــا بـــصورة أقـــل، فبمقدورنا التركيز على الحدث الأكثر أهمية الذي يحدث في النصف السفلي من الشاشة.

في بعض اللحظات البالغة الأهمية في الحبكة، تركز كاميراتان على نفس الحدث في الربعين السفليين، بحيث يراهما الجمهور من منظورين مختلفين قليلا عبر كاميرتين. الرؤية المتداخلة لنفس الحدث، بعيدًا عن عرضها لبعض المؤثرات الجمالية الخالص التي سأناقشها فيما بعد، تعطي أيضًا لبعض اللحظات في "تايم كود" تأكيدًا مضاعفًا، لتضمن أن المتفرج لن يفقد شيئًا مهمًا. وبرغم المذكور آنفًا، يتطلب "تايم كود" مع ذلك المزيد من المشاركة والانتباه النشطين، ويتطلب من المتفرج المزيد من التحمل بسبب الحيرة أو الارتباك، أكثر مما تتطلبه الأفلام السردية المبنية بطريقة تقليدية. لكن بالنسبة لهؤلاء الذين يرغبون في بذل مجهود (والأفضل أيضًا، مشاهدة الفيلم مرارًا وتكرارًا)، فإن المتع الناجمة عن مشاهدة سرد في الزمن الحقيقي على شاشة مجزأة، متعددة ومضاعفة. ونسخة القرص المدمج للفيلم توفر بسهولة بالغة على المتفرج فرصة المشاهدة لمرات عديدة، وتتمتع أيضًا بسمة خاصة تخوِّل للمتفرج إمكانية استخدام إعادة دمج أو توحيد صوت الفيلم. ومن ثم يمكننا أن نشاهد الفيلم بالكامل وفقًا لاختيارنا لأي ربع نرغب في الاستماع إليه. والبناء أو التكوين الرقمي لـ "تايم كود" يمكن الجمهور على نحو غير مسبوق من التفاعل معه. وعن طريق قدرتنا على إعادة دمج الصوت، يمكننا أن نعدَّل من خبرتنا في مشاهدة الفيلم مع كل مشاهدة.

ربما المتعة الأكثر وضوحًا المستمدة من عرض "تايم كود" لأربع شرائح من الحدث السردي في آن واحد هي الشعور المسكر الذي نحصل عليه كمتفرجين بكوننا على علم بكل شيء. استخدام التوليف المتقاطع في السرد السينمائي التقليدي يتيح لنا نوعًا من العلم بكل شيء أيضًا، لكن ذلك النوع أكثر محدودية. في التوليف المتقاطع التقليدي، يتفتح الحدث بشكل خطي، كل مرة صورة واحدة. في "مولد أمة"، على سبيل المثال، عندما تذهب "فلورا" بمفردها إلى البئر بينما (دون علم منها) يكون "جس" في أثرها، نشاهد "فلورا" أولا ثم "جس" في صورتين متناوبتين، كل واحدة بمفردها على الشاشة. على الرغم من إيهامنا بأننا على علم بكل شيء لأننا نعرف أكثر مما تعرف

"فلورا"، فإننا في الحقيقة تحت رحمة المخرج تمامًا، الذي يختار ما نشاهده من أحداث، وبأي ترتيب نراها به. استخدام "فيجيس" لأربع كاميرات متزامنة لتسجيل أحداث الحبكة في آن واحد في الزمن الفعلي، بالإضافة إلى ما تعرضه لنا شاشته المقسمة، يسمح للمتفرج بمشاهدة جميع أحداث الحبكة في وقت واحد. وبالتالي في "تايم كود"، عندما يواعد "ألكس" "روز" ولا يعلم أن مسئول الاستديو يحاول معرفة مكانه، يمكن للمتفرجين أن يحولوا انتباههم وفقًا لرغبتهم جيئة وذهابًا بين ربعي الحدث. وبسبب المكان فإن المونتاج في "تايم كود"، بعكس المونتاج الخطي، هو ما نقوم به نحن بأنفسنا من "تقطيع" لما نشاهده. وعلى الرغم من أن شريط الصوت الخاص بـ "فيجيس" يوجه انتباهنا بالفعل، كما ذكرت قبل سابق، فإنه بسبب المونتاج المكاني في "تايم كود" فإن انتباهنا لا يمكن أبدًا أن يكون عرضة للإكراه كلية. مثل إله، يمكننا أن نتجاوز الحدود أو القيود البشرية الزمانية والمكانية لندرك بلمحة خاطفة أحداثًا تجري آنيًا في زمن حقيقي في أربع أماكن منفصلة.

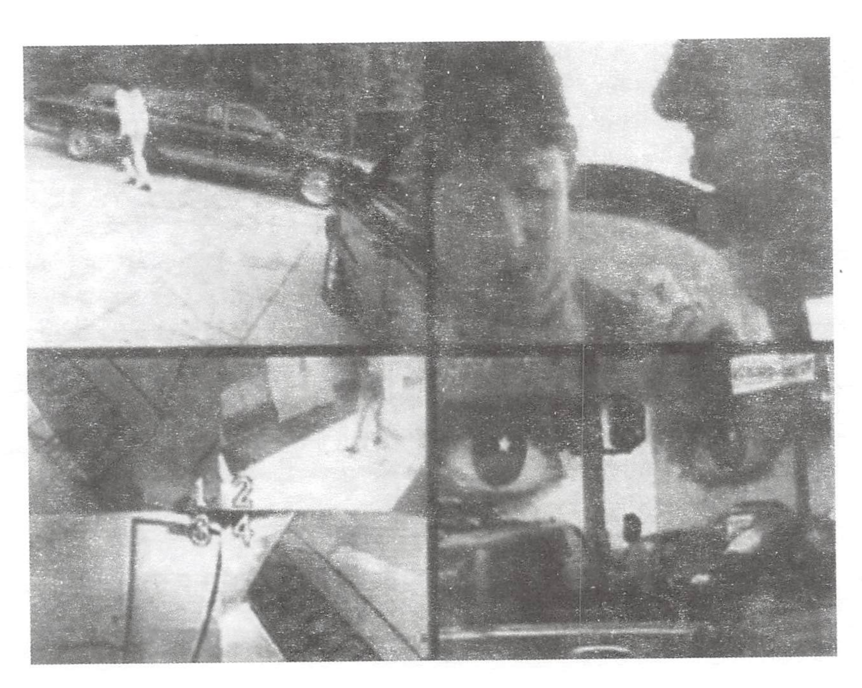
يضاعف "فيجيس" من متعتنا العليمة غير المسبوقة من قبل التي يمنحنا إياها عن طريق إبداع حبكة تدور حول حبيبة غيور، امرأة لديها رغبة ملحة في معرفة ما يحدث في أماكن لا يمكنها الحضور فيها، لكن لديها وسائل محدودة فقط لإرضاء رغبتها. لكي تراقب "روز"، تضع جهاز تجسس في حقيبة "روز" الصغيرة. لكن ليس بوسع "لورين" إلا أن تسمع ما تفعله "روز"، بينما في مقدور المتفرج رؤية وسماع ما تفعله "روز". لدينا أيضًا قدرة على مراقبة ردود أفعال "لورين" أثناء استراقها السمع لحياة "روز". المتعة الناجمة عن الفرجة المركبة لفيلم "تايم كود" تصل إلى ذروتها، إن جاز التعبير، عندما يمارس "ألكس" و"روز" الجنس خلف شاشة يشاهد عليها مسئولو الاستوديو اختبارات للكاميرا تعرض أزواجًا مختلفين يمارسون الجنس بصوت مسموع تمامًا. ولأن الشاشة شفافة، فيمكننا أن نشاهد صور الأزواج الذين يمارسون الجنس على جانبي الشاشة في الربعين السفليين من الفيلم. وبوسع المتفرج الاستمتاع بقراءة تعبيرات وجه "لورين" (في

الربع العلوي الأيسر) وهي تستمع، في حيرة، إلى الأصوات التي تنبعث من الشاشة (لأناس يمارسون الجنس) التي على الأرجح (وكما يتضح، لفترة مؤقتة) تعوق مقدرتها على معرفة أن كان "ألكس" و"روز" يمارسان الجنس بالفعل.

تتيح تقنية "فيجيس" التجريبية لجمهوره الحصول على قدر كبير من المتعة على حساب "لورين" لأن قدراتنا التلصصية أفضل بكثير جدًا من قدراتها. ويسمح لنا أيضًا أن نشعر بالتفوق على المسئولين السينمائيين الذين ليسوا على علم مثلنا أنه على الجانب الآخر من الشاشة مباشرة التي تظهر عليها صور الأزواج الذين يمارسون الجنس ثمة اثنان "حقيقيان" يمارسان الحب بإمكاننا مشاهدتهما وهما لا يستطيعان ذلك. لكن على الرغم حتى من أن "فيجيس" يعطي لجمهور الفيلم شحنة إيروتيكية عن طريق وضعنا في مكانة متفوقة من حيث المراقبة المتلصصة ومضاعفته الشديدة لصور الجنس التي يمكننا مشاهدتها كما نشاء دون أن نُلاحظ، فإنه أيضًا يجعلنا على دراية بالغة باستمتاعنا غير السوي بالتلصص عن طريق مواجهتنا – جمهور يشاهد الجنس على الشاشة – بصورة لمتفرجين في فيلم داخل فيلم يشاهدون في نفس الوقت صورًا للجنس على الشاشة – المسئولين السينمائيين. وبتحويل الشاشة كل لحظة إلى نوع من المرآة بالنسبة للجمهور، يواجهنا "فيجيس" برغباتنا التلصصية غير السوية.

بالإضافة إلى ذلك، يجعلنا "فيجيس" واعين ذاتيًا بخصوص النظر عن طريق تركيز الكاميرا أحيانًا، عادة في الربع الأيمن السفلي من الشاشة، على صورة عينين كبيرتين، التي يتضح أنها مرسومة على أحد المباني القريبة من مقر "ريد موليت" للإنتاج. الأثر المتولد عن هذا أن الشاشة تحدق فينا بدورها، وتضعنا تحت نوع من المراقبة. ومن الشيق في هذا الشأن، الصورة الأولى التي نراها لمقر "ريد موليت" للإنتاج هي شاشة خاصة بشاشة

للمراقبة مقسمة إلى أربع أرباع تُظهِر أماكن مختلفة من المبنى (مصاعد، وسلالم كهرباء، والبهو، ومنطقة الاستقبال) حيث نشاهدها في آن واحد في الوقت الفعلي، تعكس الشاشة المقسمة التي نشاهدها في دار العرض. بواسطة هذه الصور الذاتية الانعكاس – العيون التي تحدق فينا بينما نشاهدها، وصور كاميرات المراقبة التي تذكرنا أيضًا كيف أننا بدورنا مراقبين في أحيان كثيرة – يقوِّض "فيجيس" من إيهام المتفرج بسيادته أو تفوقه التلصصي على الرغم من أن شاشاته الأربعة تزيد من قابليتنا أو قدرتنا التلصصية. (انظر الصورة رقم ٧٣).



صورة رقم ٧٣. يُقوِّض "فيجيس" من إيهام المتفرج بسيادته أو تفوقه التلصصي على الرغم من أن شاشاته الأربعة تزيد من قدرتنا التلصصية. ("تايم كود"، ٢٠٠٠).

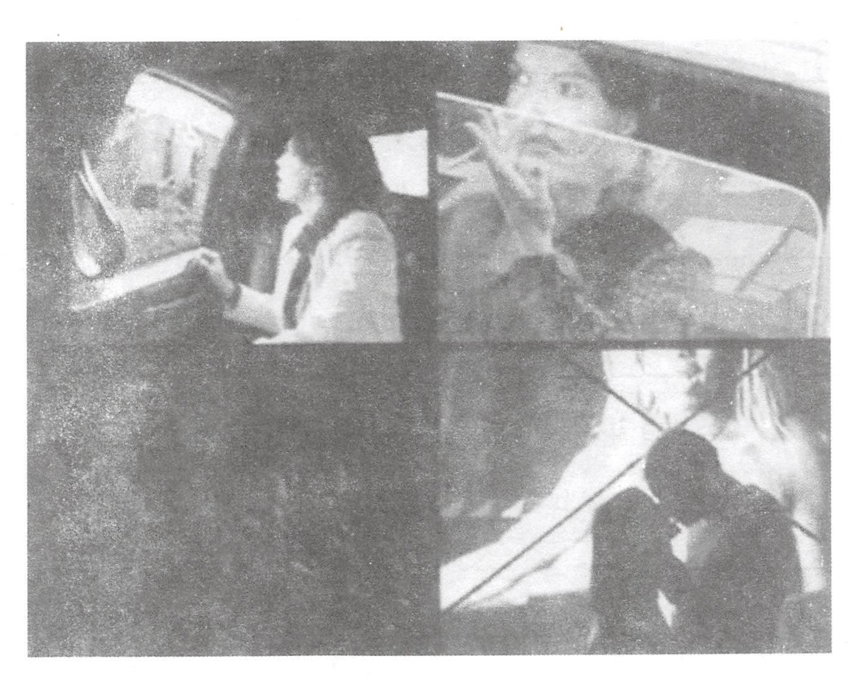
في نهاية "تايم كود"، عبر نوع آخر من الأداة العاكسة، نجد أننـا إزاء مواجهـة إعجابنا المخيف بالعنف على الشاشة. بينما يستلقي "ألكس" ميتًا في بركة متزايدة مـن الدماء، "آنا باولز"، مخرجة شابة جاءت لتطرح فيلمًا تجريبيًا على "ريد موليد" للإنتاج، تصور المشهد بهدوء بكاميراها الرقمية، التي تعكس بالتالي الأحداث التي يسجلها المصور الرقمي الخاصة بالفيلم الذي نشاهده. ليس مدهشًا، أن الفيلم التجريبي الـذي جـاءت "آنا" لطرحه هو فيلم تم تصويره من دون مونتاج في زمن حقيقي، فـيلم يعكـس شكله، إذن، الشكل الخاص بـ "تايم كود" بالضبط. نشاهد صورة مؤطرة لـ "ألكس" وهو يحتضر (في محدد أو معيِّن المنظر الخاص بكاميرا آنا) ضمن صـورة الشاشة المؤطرة لاحتضار "ألكس". هنا يضاعف "فيجيس" صوره الخاصة بالموت بالضبط كما ضاعف صوره عن الجنس، كي يجذب انتباهنا إلى انجذاب أو افتتان المخرجين والجمهور على حد سواء بالصور المَرَضيَّة للعنف على الشاشة. خـلال هذه اللحظات ذات الانعكاس الذاتي الواضح في "تايم كود"، يُلمِّـحُ "فيجـيس" لجمهوره باستمرار أن الرغبات المريبة أو المثيرة للشك تجعل من "ريـد موليـت" للإنتاج شركة ناجحة، رغبات يقوم "فيجيس" (الذي تدعى شركة الإنتاج الخاصة به "رد موليت") بإشباعها والسخرية منها في آن واحد.

يقدم "تايم كود" تركيبًا مدهشًا من المتعة السردية السينمائية السائدة وذلك الذي للانعكاس الذاتي الجوهري لسينما ما بعد الحداثة التجريبية. وعلى الرغم من أن الفيلم يسرد قصة هوليوودية تقليدية تتضمن مثلث الحب، مع الكثير من الجنس والعنف، وتوهم الجمهور على نحو غير مسبوق من قبل بأنه عليم بكل شيء عـن طريق السماح لنا بملاحظة العناصر المتعددة للحبكة آنيًا، فـإن جدة الـشكل التجريبي للفيلم مُشتتة دائمًا إلى حد ما، وتحتل الصدارة أو تتقدم على انهماكنا في السرد والتماهي مع الشخصيات. ويحفر الفيلم عن عمد ذلك الأثر الواقعي الخاص

بفيلم مصور في زمن حقيقي، وبممثلين يقومون بإداءات واقعية مرتجلة، في مقابل أنماط الشخصيات التقليدية والحبكة المبتذلة. والأثر المثالي في ما بعد حداثيته هو أن "فيجيس" يبدو أنه يقول إن ما ترونه حقيقي وأنه برمته سخيف تمامًا في ذات الوقت.

بعيدًا عن هذا التلاعب أو العزف ما بعد الحداثي على الحدود بين الواقع والخيال، فإن لـ "تايم كود" أيضًا بعدًا جماليًا ساحرًا. أحيانًا بوسعنا أن ننسى كلية ما يتعلق بالحبكة ونركز على المؤثرات المدهشة المرتبطة بمشاهدة أحداث متعددة تقع في الزمن الفعلي في آن واحد. ولذا، فإن التقابل أو التجاور المكاني لصورة "روز" و"لورين" الجالستين في المعقد الخلفي لليموزين في الربع الأيسر العلوي من الشاشة، وصورة الليموزين، في الربع الأيسر السفلي، المرئية من الخارج حيث تتوقف أمام مبنى مقر "ريد موليت" للإنتاج، تقابل مُشبِع على نحو غريب، بعيدًا عن أي معاني ضمنية للحبكة، لأننا نعرف ببساطة أن ثمة كاميرتين تصوران نفس اللحظة الزمنية من منظورين مختلفين، أحدهما من الداخل والآخر من خارج نفس السيارة. في مثال آخر يتضمن الليموزين، نرى انعكاس النصف السفلي من وجه "شيرين" في الربع الأيمن العلوي من الشاشة في سطح نافذة ليموزين "لورين" الشبيه بالمرآة. وفي الوقت عينه، في الربع العلوي الأيسر، نشاهد "لورين" داخل الليموزين تتطلع إلى "شيرين" عبر النافذة. (للنافذة لون خفيف عاكس، بحيث يمكن لمن بداخل السيارة أن يتطلع إلى الخارج دون أن يرى هؤلاء الموجودين في الخارج من بداخل). عندما تُنزِل "لورين" نافذتها جزئيًا لتتحدث مع "شيرين"، نشاهد، في الجزء العلوي الأيمن من الشاشة، عيني "لورين" (مرئية وهي تتطلع من نافذة السيارة) وقد اتحدت مع انعكاس أنف وفم "شيرين". هنا يحقق "فيجيس" صورة مركبة لامرأتين، تأثير يستدعي إلى الذهن لحظة مشهورة في فيلم "برسونا" (١٩٦٦) لـ "إنجمار

برجمان" عندما يندمج وجهي امرأتين في وجه واحد. (انظر الصورة رقم ٧٤).
مثل هذه الصور تمنح إشباعًا شكليًا محضًا يجيء أو ينبع من أن المعروض هو عالم مألوف بطريقة غير مألوفة.



صورة رقم ٧٤. في الجزء العلوي الأيمن يبدع "فيجيس" صورة مركبة لامرأتين، أثر يستدعي إلى الذهن الوجه المُركب في فيلم "برسونا" لـ "إنجمار برجمان". ("تايم كود"، ٢٠٠٠).

في لحظات مميزة بعينها، يخدم التصميم الشكلي لـ "تايم كود" السرد. لأن هناك كاميراتين تصوران في نفس الوقت من داخل وخارج سيارة "لورين"، فإن "روز" عندما تفتح الباب أخيرًا لتترك مكانها المحصورة أو المقيدة فيه، فإنها لا تنتقل فقط من السيارة وإنما إلى ربع جديد أيضًا من الشاشة المقسمة، فتنتقل من الربع الأيسر العلوي إلى الربع

الأيسر السفلي. هنا التأثير مبهجًا بصورة غريبة لأنها تحررت من "لورين" (حاليًا) على مستوى السرد وعلى مستوى التصميم الشكلي للفيلم معًا. فقد انتقلت حرفيًا إلى مكان آخر خاص بها.

مثال آخر يخدم فيه الشكل المكاني للصور المعروضة في أربعة أجزاء السرد يحدث بالضبط بعد ممارسة "روز" و"ألكس" الحب (يحتلان الربع الأيمن السفلي) ويتقاسمان كعكة عيد الميلاد التي جلبتها "روز" إلى "ألكس". تظهر "لورين"، حبيبة "روز" الغيورة، و"إيما"، زوجة "ألكس" الساخطة المستاءة، في الربعين العلويين الأيسر والأيمن من الإطار. وبالتالي يمكننا إما أن ننقل انتباهنا ذهابًا أو إيابًا بين الثنائي ("روز" و"ألكس") و"لورين"، التي تتفاعل مع كل ما يقولانه (لأنهما مراقبان)، أو بوسعنا أن "نقطع" انتباهنا ونحوله إلى "إيما" (التي، نتذكر، نسيت عيد ميلاد "ألكس") وهي تتجول بلا مبالاة وسط أكوام الكتب المكدسة في المكتبة.

في المثال الذي أشرت إليه من قبل عند مقارنة المونتاج المكاني بالتوليف المتقاطع التقليدي، يخلق التقابل بين "روز" و"ألكس" في حجرة خلف الشاشة وصورة مسئول الاستوديو الذي يبحث عن "ألكس" إثارة وتشويق حيث نتساءل إن كان "ألكس" و"روز" سينكشف أمرهما. لكن بخلاف الطريقة التي يتقدم بها الحدث في السينما التقليدية، حيث سيطرة وتحكم المخرج على ما نشاهده ومتى، نجد أن المتفرج في "تايم كود" حر في أن يقرر أيًا من الأجزاء الأربعة سيشاهد وبأي ترتيب. ولو كنا يقظين أو منتبهين ومتفاعلين بطريقة إيجابية، يمكننا أن نجد الكثير من اللحظات المليئة بالسخرية، والدراما، والإثارة طوال الفيلم بسبب الأساليب المعقدة التي رُبطت بها الصور مع بعضها البعض في الأجزاء الأربعة، على مستوى الشكل والمضمون. ثمة طرق متعددة لإيجاد علاقات أو روابط مهمة (روابط قائمة على

الحبكة أو الشكل معًا) بين أحدث الأجزاء الأربعة المتنوعة. وما يهم في هذا أن الخيار خيارنا.

وبقدر الحرية التي يعطي فيها الشكل التجريبي لـ "تايم كود" للمتفرج حرية اختيار أكبر على ما يركز عليه، فإنه يضيف دربًا جديدًا للنقاش القديم حول نظرية السينما: ما أفضل طريقة لتقديم حدث في فيلم – في لقطات طويلة أم قصيرة (أي، المونتاج)؟ كما ناقشنا في الفصل الثالث، اختلف "أندريه بازان" المُنظر "الواقعي" للسينما مع موقف منظري السينما "التعبيريين" مثل "سيرجي إيزنشتاين" الذي قال إن التقطيع، أو المونتاج، كان أساس فن السينما. فضَّل "بازان" أسلوب مخرجين مثل "ويليام وايلر، وأورسون ويلز، وجان رينوار، وروبرت فلاهرتي" و"ألفريد هيتشكوك" في فيلم "الحبل"[(٢١٠)]، لأنهم قلصوا من استخدامهم للمونتاج، وعولوا في الغالب على الكاميرا المتحركة، واللقطات الطويلة، والتكوين أو البناء في العمق لاستكشاف الاحتمالات الدرامية التي تجعل الأحداث على الشاشة تتفتح وتتكشف بسلاسة في الزمان والمكان. ومدح "بازان" بصفة خاصة الأسلوب المبكر لـ "جان رينوار" الذي، يكتب "بازان"، نظر: "إلى ما وراء الوسائل التي وفرها المونتاج ولذا أماط اللثام عن سر الشكل السينمائي الذي يسمح بقول كل شيء من دون تقطيع أو تجزأة العالم إلى شظايا صغيرة، بحيث يكشف عن ويُظهر المعاني الخفية أو الكامنة في الأشخاص والأشياء دون تشويش الوحدة أو الانسجام الطبيعي لهم"[(٢١١)]. المونتاج، وفقًا لـ "بازان"، استغلالي للغاية: فهو يفرض المعنى الخاص بالمخرج على الحدث المصور بطريقة جد واضحة وصريحة في

(٢١٠) في "الحبل". كما في "تايم كود"، يتساوى الزمن الفعلي وزمن الشاشة، لكن، لأن "هيتشكوك" كان يصور على فيلم ٣٥ ملم، فإن تأثير الأحداث التي تجري أو تقدم على الشاشة في زمن متواصل دون انقاط كان ينبغي تزييفها. بعض اللقطات الشخصية في الفيلم طويلة على غير العادة، تستمر لعشر دقائق.

(٢١١) أندريه بازان، "تطور لغة السينما"، في "ما هي السينما؟" تحرير وترجمة: هوج جري (بيركلي ولوس أنجلوس: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٧)، ٣٨.

علانيتها. كان "بازان" حذرًا أيضًا من تقنيات المونتاج لأنها في أحيان كثيرة تحرِّف العلاقة الطبيعية بين الشيء المُصوَّر أو الشخصية والسياق الخاص بها كي تبني علاقات زمنية أو مكانية زائفة أو مضللة.

يجذب "فيجيس" الانتباه إلى نقد "بازان" للمونتاج في فيلمه "تايم كود" بجعل المخرجة التجريبية "آنا باولز" تعلن أن "المونتاج خلق واقعًا مزيفًا". وهي تزعم أن فيلمها سيستفيد من قدرة الفيديو الرقمي لخلق "فيلم من دون قطع واحد. ولا مونتاج. زمن فعلي". إنها، كما ذكرت بأعلى، تصف فيلمًا، شديد الشبه بـ "تايم كود"، يسمح لنا أسلوبه الثوري أن نتأمل بالضبط فيما يحدث عندما يكون الحلم الواقعي المتعلق بإبداع فيلم روائي طويل بالكامل من دون قطع مرضيًا بالفعل.

من هذا المنطلق، يكشف "تايم كود" أن الانقسام المزدوج بين أسلوب المونتاج وذلك الخاص باللقطة الطويلة انقسام خاطئ. فعلى الرغم من أنه ليس هناك قطع بالمعنى الحرفي للكلمة في "تايم كود"، فإن هناك الكثير من حركة الكاميرا التي تحقق العديد من التأثيرات المماثلة للقطع. الكاميرا المتحركة في كل ربع من الأجزاء الأربعة انتقائية إلى حد كبير، وتوجه انتباه المتفرج إلى تفاصيل خاصة بالميزانسين أو اللقطات المقربة للوجوه بطريقة تحقق نفس التأثير كالمونتاج.

عندما يقع حدثًا دراميًا في الفيلم، على سبيل المثال، فإن حركة الكاميرا المحورية إزاء رد فعل على وجه شخصية من الشخصيات تُظهر تقريبًا نفس رد الفعل الذي كان القطع سيحدثه بخصوص نفس رد الفعل. أشك أن "مايك فيجيس"، باستهلاله لـ "تايم كود" بلقطة مقربة لوجه "إيما" وهي تخبر معالجتها عن حلم الصورة الرئيسية فيه هي قطع (الكلمة التي اعتادت الإشارة بها مرارًا وتكرارًا إلى جرح "ألكس" النازف)، يصنع نكتة أو دعابة داخلية بالفيلم، معلنًا منذ البداية أنه ليس هناك مثل هذه الأمور، نظرًا لعدم خلو فيلم من القطع. من الممكن أن يكون السرد المروي في زمن فعلي في لقطة واحدة استغلاليًا تمامًا لانتباهنا مثل السرد المروي بمونتاج متعدد. حلم "أندريه بازان" بإمكانية

السينما أن تقدم عالمًا واقعيًا منسجمًا وغامضًا أو ملتبسًا بطريقة سلسة عبر استخدام اللقطات الطويلة اتضح في "تايم كود" أنه وهم.

كما رأينا، رغم ذلك، "تايم كود" في بعض الجوانب أقل استغلالية من معظم الأفلام السائدة في الحقيقة. على الرغم من أن انتباهنا موجه بشدة عن طريق وجهة نظر الكاميرا ضمن كل ربع من الشاشة، فإننا مع ذلك يمكن أن نشاهد كل جزء من الأربعة في ذات الوقت. نتيجة لذلك، لدينا حرية أكبر بكثير في أن نختار أية أحداث نركز عليها أكثر مما لدينا في فيلم جرت منتجته بطريقة تقليدية. وهذا ما يجعل من "تايم كود" فيلمًا مثيرًا وأيضًا يتطلب انتباهًا بالغًا. المونتاج المكاني في "تايم كود"، وليس استخدامه اللقطة الطويلة في زمن حقيقي، يحقق رغبة "بازان" في شكل سينمائي يمنح المتفرج حرية تفسير العالم الفيلمي بطريقة غالبًا ما يحول دونها أو يمنعها المونتاج الخطي.

ربما تفشي شاشات الكمبيوتر في حياتنا، الأمر الذي تطلب تحويل انتباهنا ذهابًا وإيابًا بين النوافذ المتعددة، ولن أتحدث عن إمكانيات تقسيم الشاشة التليفزيونية بحيث تتيح للمتفرجين مشاهدة الحدث على قناتين أو أكثر في آن واحد، قد ينمي ويفاقم شهوة المتفرج من أجل مزيد من التعقيد على شاشة السينما أيضًا، شهوة يشبعها "تايم كود". يتنبأ "ليف مانوفيتش" في "لغة الإعلام الجديد" أن الجيل القادم من السينما سيضيف بشكل متزايد "نوافذ" متعددة أو شاشات مقسمة إلى لغته.

لكن الاستقبال الضعيف نسبيًا في شباك التذاكر لـ "تايم كود" يوحي بأن تجريب "مايك فيجيس" في تقديم فيلم بالكامل على هيئة شاشة مقسمة لا يزال سابقًا لعصره بكثير(٢١٢). وعلى الرغم من أن مبيعات شباك التذاكر في الأسبوع الأول من

(٢١٢) استخدام الشاشات المقسمة، ليس جديدًا على الوسيط السينمائي. في عام ١٩٢٧، جرّب "آبيل جانس" تأثيرات التقسيم المشهدي للشاشة في ذورة أحداث فيلم "نابليون". في وقت مبكر في "نابليون"، أثناء معركة كرات الثلج، انقسمت الشاشة إلى اثني عشر جزءًا. وجرب الكثير من المخرجين المعاصرين تأثيرات الشاشة المقسمة إلى أجزاء في أفلامهم، من بينهم "بريان دي بالما" في "متهيأ للقتل" (١٩٨٠)، و"ستيفين فريرز" في "النصابون" (١٩٩٠)،

عرض الفيلم على الشاشات كانت جيدة[٢١٣]، إلا أن الفيلم اختفى من السينمات بعد أسبوعين فقط في "بيركلي"، كاليفورنيا، في مكان تخيل المرء أنه سيكون هناك جمهور كبير يُقبل على التجريب في الشكل السينمائي. بوضوح، الجماهير، بغض النظر عن الكيفية التي تأقلموا بها مع الكمبيوترات ذات النوافذ المتعددة وإمكانيات تقسيم الشاشة في تليفزيوناتهم، ليسوا بعد في اشتياق أو تلهف للكادرات المتعددة على شاشات السينما.

إن السينما التقليدية ذات الشاشة الواحدة لم تستنفد إمكانياتها الإبداعية بعد حتى الآن وربما لن يحدث أبدًا. لكن تجريب "مايك فيجيس" الرائع والكبير في قدرات السينما الرقمية فشل بنجاح. فهؤلاء الذين يعيرون الفيلم جل اهتمامهم والعرض المتعدد ما يستحقه سيجدون لذة أو بهجة جمالية في الطريقة التي تتدفق فيها الصور الأربعة المتفاعلة بسلاسة لتحقق أو تبلغ الشكل الجمالي لمعزوفة موسيقية مكررة، ومن ثم نقل المعلومات السردية بطريقة جديدة بارعة وتشكل تحديًا. كما يمدنا "تايم كود" بعرض لطريقة من الممكن أو المحتمل أن تطورها لغة السينما في العصر الرقمي للصور المتحركة.

و"دارين أرونوفسكي" في "قداس للحلم" (٢٠٠٠). وكذلك تجريب "مايك فيجيس" ليس في "تايم كود" فحسب، بل أيضًا في "الآنسة جولي" (٢٠٠٠)، و"فندق" (٢٠٠١)، والأخير تجريب في الشكل شبيه بـ "تايم كود".

(٢١٣) بناء على الأرقام الواردة في موقع www.boxofficeguru.com (٢٠ أغسطس، ٢٠٠٣)، ووفقًا للعرض أو التوزيع المحدود لـ "تايم كود"، سبع سينمات فقط، فقد حقق متوسط يبلغ ١٣,٣٠٧ دولار لكل سينما، وهو مبلغ رائع بالنسبة لفيلم تجريبي كهذا.

مسرد المصطلحات

اللقطة

تتكون الأفلام السردية من سلسلة من اللقطات. ويتم الإشارة إليها أيضًا بـ "take"، وتعرف اللقطة بأنها الدوران المستمر أو المتواصل للكاميرا. ويمكن معالجة اللقطات بعدة طرق. المصطلحات التالية – تندرج تحت عناوين "المونتاج"، و"زمن اللقطة"، و"لقطة النوع"، و"حركة الكاميرا"، و"زاوية الكاميرا"، و"عدسة الكاميرا"، و"الإضاءة"، و"التكوين"، و"الرمزية"، و"الصوت" – توفر تعريفات لبعض أكثر التقنيات شيوعًا التي يمكن عن طريقها ترتيب وتنظيم اللقطات لإحداث أثر تعبيري في الأفلام السردية.

المونتاج

تقنيات المونتاج المتطابق، أو المتواصل

المونتاج المتواصل هو نظام لضم أو وصل اللقطات معًا لخلق إيهام باستمرار ووضوح الحدث السردي. عندما تتم تجزأة المشهد إلى تسلسل من اللقطات بغرض تحقيق تأكيد درامي كبير في الأفلام السردية السائدة، فعادة ما تضم اللقطات أو يعاد وصلها بسلاسة حتى لا يلاحظ المتفرجون القطع أو يفقدون توجههم في مساحة الشاشة. وهذا في كثير الأحيان يتحقق باستخدام القطع المترابط أو القطع المتطابق. بعض الأنواع الشائعة للتطابق أو القطع المتواصل تم تعرفيها بأسفل. من أجل مناقشة شاملة لتقنيات

المونتاج المتواصل، انظر الفصل الرابع عشر، "مونتاج الصورة"، في كتاب "كارل رايـــز وجافين ميلار"، "تقنية المونتاج السينمائي"، الذي استقيت منه التعريفات التالية.

تطابق الحركة: في تطابق الحركة، تبدو حركة أو إيماءة الشخـــصية المبـــدوءة في لقطة سابقة مستمرة بسلاسة أو مكتملة في اللقطة التالية. نتيجة لذلك، يركز المتفـــرج على الحركة وليس على القطع. لو كانت الحركات من لقطة إلى الـــتي تليهـــا ليـــست مترابطة، أي، لو أن نفس الحركة تكررت في لقطات قريبة أو لو تم إسقاط أو حـــذف جزء من الحركة من لقطة إلى التي تليها، سيكون الأثر هزة أو قفزة ملحوظة أو ســـيفقد الحدث إيهامه بالتواصل السلس. شكل آخر من الترابط الحركي يحدث عندما تتحـــرك الكاميرا (حركة تتبع أو محورية) في نفس الاتجاه بنفس المعدل من لقطة إلى أخرى. هنـــا الترابط الحركي يتمثل في حركة الكاميرا.

تطابق الاتجاه: في تطابق الاتجاه، نجد أن الاتجاه الذي تتحرك فيه الشخـــصية أو الشيء المصور متسق عبر الوصل. لو، على سبيل المثال، خرجت شخصية مـــن يمـــين الكادر في اللقطة رقم واحد، هو أو هي يجب أن يدخلا من يسار الكادر في اللقطة رقم اثنين. ولو الاتجاه غير مترابط، سيظهر أن الشخصية دارت فجأة حول المكان وانتقلـــت إلى الاتجاه المعاكس.

تطابق خط العين: تبدو فيه لمحات الشخصيات في اللقطات المنفصلة، متقابلة. من أجل خلق هذا الإيهام، يجب أن يكون اتجاه لمحات الشخصيات متسقًا. على سبيل المثال، لو أن الشخصية التي على اليسار تنظر باتجاه يمين الشاشة، فإن الشخصية التي في اليمين يجب أن تنظر باتجاه يسار الشاشة.

اللقطة واللقطة العكسية: تقنية تستخدم عادة لتصوير شخصيتين في محادثة. بدلا من تصويرهما في لقطة ثنائية، أي، لقطة تظهر الشخصيتين معًا في نفس الكادر، تتناوب اللقطات بين الشخصيتين. أولا نشاهد إحدى الشخصيتين ثم نشاهد الثانية من الزاويـــة

العكسية. الإطارات أو الكادرات المأخوذة من فوق الكتف شائعة في مونتـــاج اللقطـــة واللقطة العكسية: أي، تتناوب الكاميرا تصوير شخصية من فـــوق كتـــف الشخـــصية الأخرى، مع بروز أو وضوح الكتف في مقدمة كل لقطة.

تطابق المحور: الزاوية التي تصور منها الكاميرا الحدث تبقى هي ذاتها من لقطة إلى الأخرى. على سبيل المثال، لو اللقطة الأولى لقطة عامة والثانية لقطة متوسطة، تتحـــرك الكاميرا إلى الأمام من دون تغيير الزاوية التي صُوِّرَ منها الحدث. إذا تغييرت الزاوية قليلا، سيبدو أن العناصر التي في خلفية اللقطة قد انتلقت أو تغيرت قليلا، ولـــن يـــتم إدراك التواصل بسلاسة. لو هناك تبدل واضح في زاوية الكاميرا (الذي تتحرك فيه الكاميرا ٩٠ درجة) سيتم إدراك اللقطة بسلاسة لأن الخلفية ستكون مختلفة بشكل محلوظ ولن تخلـــق "قفزة" مربكة في وضع أو مكان الأشياء المصورة في الخلفية.

تطابق المكان: مكان أو موضع الشخص أو الشيء المصور يبقى في نفس المنطقة من الكادر من لقطة إلى أخرى. في قطع من المطارد إلى الملاحق، على سبيل المثال، فإن الشخص الملاحق يظهر في نفس المنطقة من الإطار كالشخص المطارد.

التطابق التصويري: أي تقابل أو تجاور للصور المتشابهة بشكل تصويري، مثـــل قطع من شمسية تدور إلى دوران عجلة قطار. أيضًا يمكن تحقيق آثار بصرية واضحة عن طريق تباين الصور عن عمد من لقطة إلى التالية بحيث، على سبيل المثال، يتعارض تكوين الخطوط الرأسية في اللقطة التالية مع تكوين الخطوط الأفقية.

التطابق الإيقاعي: أي تقابل أو تجاور لصور بها أحداث متحركة بنفس المعدلات أو السرعات. في المثال المعطى بأعلى، الشمسية والعجلة تدوران بنفس المعدل.

القطع أو الانتقال المفاجئ: تواصل غير متطابق أو متنافر تخـــرق فيـــه قواعـــد التواصل، غالبًا ما يتسبب في تضليل المتفرج. في الانتقالات المفاجئة يبدو أن الشخصيات تقفز أو تنتقل في المكان على خلفية ثابتة أو تتغير الخلفية فجأة بينما تظل الشخصيات في

نفس الموضع. أحيانًا يكون هناك تعمد في خلق انتقالات مفاجئة من جانب مخرجين يرغبون في جذب الانتباه إلى الوسيط السينمائي. مبدعون الأفلام التجريبية أو الفنية غالبًا ما يخرقون قواعد القطع المتواصل عن عمد. وبالإمكان إيجاد أمثلة على الاستخدام المتعمد للانتقالات المفاجئة في فيلم "لهاث" لـ "جان لوك جودار" (١٩٥٩).

أدوات الانتقال البصرية

هذه الأدوات، غالبًا ما تُنفذ بواسطة الطابعة البصرية، تعطي قدرًا معينًا من الحيوية والإثارة للانتقالات بين اللقطات. وهي تستخدم لإضفاء تأكيد درامي أو بصري يشير إلى حذف في الزمان والمكان، على الرغم من إمكانية توظيفها لتحسين وتعزيز السلاسة التقنية للانتقال بين اللقطات أيضًا. وبمقدور الأدوات البصرية المساعدة كذلك في ضبط أو تنظيم سرعة أو تقدم الفيلم ويمكن توظيفها لتأكيد الارتباطات البصرية بين اللقطات المتحدة أو المتجاورة. وتتضمن أدوات الانتقال البصرية الشائعة ما يلي:

الاختفاء الدائري: لقطة، في الأغلب الأعم موجودة في الأفلام الصامتة، تتبدى من الظلام في دائرة من الضوء آخذة في الاتساع. في الظهور التدريجي، يحدث العكس.

الظهور التدريجي: لقطة تبدأ في الظلام وتضاء تدريجيًا. في التلاشي التدريجي: تظلم اللقطة تدريجيًا حتى تصبح الشاشة سوداء.

المزج: المزج هو طبع تراكبي لنهاية لقطة على بداية اللقطة التالية، حتى تتداخل اللقطتان برفق. في الإحلال أو التلاشي التراكبي، نجد أن الطبع التراكبي للقطتين يبقى قليلا، وذلك في بعض الأحيان (كما يحدث غالبًا في "المواطن كين") لخلق مغزى رمزي مرتبط بعلاقة اللقطتين.

المسح: في أبسط شكل لهذه التقنية، يظهر خط رأسي يمر عبر الشاشة، ويزيل (يمسح) أثناء مروره محتوى لقطة، بينما يستبدلها في نفس الوقت بمحتوى اللقطة التالية. ويمكن تنفيذ المسح أيضًا باستخدام الخطوط الأفقية، أو الخطوط القطرية، أو اللولبية، أو الأشكال الدائرية.

تقاليد تواصل اللقطة

تطورت هذه التقاليد في وقت مبكر من تاريخ السرد السينمائي، وهي تقنيات المونتاج التي تعمل على زيادة المشاركة الذهنية من جانب المتفرج في الحدث الخاص بالفيلم.

وجهة النظر (بي أو في) أو لقطة خط العين: هي اللقطة التي تلي على الفور لقطة نرى فيها شخصية تنظر إلى شيء خارج الشاشة أو وراء حدود الكادر. وتكون الكاميرا موضوعة حيث تنظر عيني الشخصية، فيتاح لأذهان المتفرجين بناء اللقطة كما لو كانوا يشاهدونها من وجهة نظر الشخصية في الفيلم. استخدام لقطات وجهة النظر يمكن أن ينشئ تماهيات قوية بين المتفرج والشخصيات على الشاشة. ذهنيًا، نندمج مع الشخصيات على الشاشة، ونرى العالم كما يرونه، من وجهة نظرهم. عادة، لقطات وجهة النظر تكون من وجهة نظر البطل الذي من المفترض أننا متماهون معه، لكن بالإمكان تحقيق تأثيرات معقدة عندما نرى لقطة وجهة النظر عبر عيون الأشرار أو الوحوش. ونظرًا لأن لقطات وجهة النظر تخلق إيهامًا قويًا بتجاورنا المكاني أو اقترابنا اللصيق من الشخص الذي ينظر، فإن بمقدورها أن تحقق تأثيرات ممتعة عندما ترصد أشياءً نعرف بمعنى الكلمة أنها بعيدة جدًا. ولتحقيق تأثير مربك أو سريالي، يمكن لشخص واقف أمام البيت الأبيض يرنو خارج الشاشة أو الكادر ويظهر في اللقطة التالية أنه

"يرى" صورة لبرج "إيفل". يطلق المنظرون السوفيت على هذا التأثير "الجغرافيا الإبداعية".

لقطة رد الفعل: لقطة تعقب لقطة وجهة النظر، تكشف عن رد فعل الشخصية التي كنا ننظر من وجهة نظرها.

التوليف المتقاطع: قطع إلى مشهد أو خط آخر من الحدث يكون عادة (لكن ليس دائمًا) بعيد مكانيًا عن خط الحدث الأصلي، لكن يبدو أنه يحدث آنيًا في نفس الوقت. الاستعمال الشائع للتوليف المتقاطع الذي لا يبدو أبدًا أنه يبتعد عن الشكل أو النمط السائد هو لقطات متناوبة لشخص مُعرّض أو واقع في خطر بلقطات لشخص آخر يأتي للإنقاذ، يولد في ذهن المتفرج السؤال التالي: هل سيصل المنقذ هناك في المعياد؟ في الغالب يتقاطع خط أو أكثر من الحدث لخلق تهكم درامي (يعطى فيه متفرج الفيلم معلومات لا تدركها الشخصيات) أو بطريقة أخرى لـ "تعقيد" الحبكة.

التوليف المتباين: قطع إلى الأمام أو الخلف بين حدثين متباينين حتى يقوي أحدهما رد فعل الجمهور إزاء الآخر. مقارنة لقطات رجل جائع بلقطات لآخر نهم، على سبيل المثال، ستزيد من تأثير كلتا اللقطتين، وتجعل السابقة تبدو أكثر إثارة للعواطف أو الشجن واللاحقة أكثر تقزيزًا أو إثارة للاشمئزاز.

التوليف الترابطي: قطع ينفذ لتحقيق أغراض رمزية لشيء هو في كثير من الأحيان غير موجود في عالم قصة الفيلم. أشار "بودوفكين" إليه بالتوليف الرمزي، وأطلق "سيرجي إيزنشتاين" عليه تقنية المونتاج الفكري. في فيلم "أكتوبر" (١٩٢٨)، يقطع "إيزنشتاين" من دكتاتور طموح مغرور إلى لقطات لطاووس ميكانيكي مزخرف ومطلي بالذهب. في الفيلم الشهير "هارولد ومود" (١٩٧٢) لـ "هال أشبي"، بعد سؤال الطبيب النفسي لـ "هارولد" كيف يشعر إزاء والدته، يحدث قطع إلى كرة ضخمة لتقوية العضلات تصطدم بطوب المبنى.

الفلاش باك، والفلاش فوروارد: قطع يأخذ الحدث إلى زمن سابق أو مستقبلي في الحبكة.

مدة اللقطة

الطول (المدة) الخاص باللقطة يمكن أن يحدد إيقاع أو سرعة الفيلم، تستخدم اللقطات القصيرة عادة في مشاهد العنف، وترتبط اللقطات الطويلة أكثر باللحظات العاطفية. اللقطات التي تنتهي نوعًا ما قبل أن تتاح للمتفرج فرصة للإلمام بكل ما تحتويه يمكن أن تغرس جوًا من العصبية والقلق والإثارة، والأفلام التي تقطع بعد أن يفهم المتفرج العادي محتوى الصور تميل إلى أن تبدو هادئة، أو تأملية، أو في بعض الحالات، مملة.

لقطة النوع

تدعى أيضًا بُعد أو مسافة الكادر، أو مسافة الكاميرا، أو مقياس اللقطة، تصف هذه الفئة قرب الكاميرا من التركيز الرئيسي على ما هو مهم في اللقطة، وهو عادة، وليس دائمًا، شخصية إنسانية.

لقطة مقربة: لقطة تأخذ عن قرب شديد من الشيء المصور، حتى يملأ معظم الكادر. فيما يتعلق بالإنسان، عادة ما تتضمن الرأس والجزء العلوي من الكتفين، أو جزء آخر من الجسم. في لقطة مقربة لحيوان صغير، سنجاب مثلا، فإن جسم الحيوان بالكامل يملأ الكادر.

لقطة مقربة كبيرة: تخص الوجه البشري، الوجه فقط (من دون الشعر أو الكتفين) أو جزء من الوجه (العينين فقط، الفم فقط). وفيما يخص الأشياء، فتفاصيلها فحسب.

لقطة مقربة متوسطة: لقطة تبروز أو تؤطر الإنسان المُصوَّر من مستوى منتصف الصدر.

لقطة متوسطة: لقطة تبروز أو تؤطر الإنسان من الخصر إلى الرأس. عندما يظهر أكثر من شخص في اللقطة، يشار إليها بأنها لقطة متوسطة لاثنين أو لقطة متوسطة لثلاثة، إلخ.

لقطة متوسطة طويلة: يشار إليها أيضًا بـ "بلان أمريكيان"، يبروز هذا النوع من اللقطة الجسد الإنساني من الركبتين إلى أعلى.

اللقطة الكاملة: يظهر فيها جسد الشخص بصورة كلية، مساويًا تقريبًا لطول الشاشة.

لقطة عامة: تظهر الإنسان أقصر من طول الشاشة وتحتوي على قدر معقول من ديكور أو مكان التصوير ضمن كادر اللقطة.

لقطة عامة مفرطة: يظهر فيها الإنسان صغيرًا جدًا فيما يتصل بعلاقته بحجم الشاشة.

لقطة تأسيسية: عادة، لقطة عامة تستخدم قرب بداية تسلسل لتعيين المكان أو موضع الناس أو الأشياء المصورة حتى يظل المتفرج محافظًا على توجيهه عندما ينحل التسلسل بعد ذلك إلى سلسلة من اللقطات القريبة. وغالبًا ما تستخدم اللقطة العامة المفرطة كلقطة تأسيسية، بحيث تقدم المكان أو المدينة التي ستكون فيما بعد مسرحًا للحدث.

حركة الكاميرا

اللقطة المحورية أو البانورامية: تدور الكاميرا من موضع ثابت بطول مستوى أفقي: يمكن أن تتحرك الكاميرا محوريًا إلى اليمين، أو اليسار، أو في المكان كله بطريقة دائرية، في حركة محورية ٣٦٠ درجة.

حركة عرضية خاطفة: حركة محورية سريع للغاية تجعل الحدث يبدو مطموسًا أو غير واضح.

الحركة الرأسية: تدور الكاميرا من موضع ثابت خلال مستوى رأسي. يمكن أن تتحرك الكاميرا رأسيًا إلى أعلى أو أسفل.

اللقطة المصاحبة: عكس الموضع الثابت للحركة المحورية، في اللقطة المصاحبة أو التعقب أو التتبع، تتحرك الكاميرا أو أي شيء موضوعة عليه (منصة ذات عجلات، أو قضبان، أو سيارة، إلخ) أثناء تصويرها للحدث. فيما يتعلق بالحدث، يمكن أن تتحرك الكاميرا أثناء تعقبها إلى الخلف، أو الأمام، أو اليسار، أو اليمين.

لقطة بالآلة الرافعة: لقطة مأخوذة من آلة رافعة شيدت خصيصًا من أجل الكاميرا: مركبة متحركة مع ذراع تطويل طويل يمكن للكاميرا عن طريقه أن ترتفع أو تتدلى فوق مستوى الأرض بكثير. لقطات الآلة الرافعة يمكن أن تكون درامية جدًا، وتسمح بتعقب الحدث من لقطات ذات زاوية عالية مصاحبة أو محورية أو بالتحرك إلى أعلى وإلى أسفل.

زاوية الكاميرا

وجهة النظر أو الزاوية التي تصور منها الكاميرا الشيء المصور.

في نفس الاتجاه، أو مستوى العين: توضع الكاميرا في مستوى العين بخصوص الشيء المصور.

زاوية علوية أو زاوية إلى أسفل: الكاميرا موضوعة فوق الشيء المصور وتصوره من أعلى إلى أسفل.

زاوية منخفضة أو زاوية إلى أعلى: توضع الكاميرا أسفل الشيء المصور.

الزاوية الهولندية: تميل الكاميرا ميلاً شديدًا إلى اليسار أو اليمين حتى لا يبدو الكادر موازيًا للأفق.

عدسة الكاميرا

بمقدور العدسات أن تبدل أو تغير من إدركنا للأشياء المصورة في اللقطة من حيث التكبير والعمق والمنظور والحجم.

عدسة عادية: تنتج صورة بمنظور يبدو مشابهًا لذلك الذي تراه العين البشرية.

عدسة عريضة الزاوية: تعطي زاوية رؤية أعرض من العدسة العادية. وأيضًا تُحرّف منظور المشهد، بتشويه الخطوط المستقيمة قرب حواف الكادر، عن طريق المبالغة في المسافة بين مستويات مقدمة وخلفية اللقطة. وتكون حركة الأشياء المصور التي تقترب أو تتقدم نحو الكاميرا سريعة على نحو مبالغ فيه.

عدسة عين السمكة: عدسة عريضة الزاوية بشكل مفرط تشوّه الصورة حتى تبدو الخطوط المستقيمة مائلة أو منحنية عند حافة الكادر.

العدسة المقربة: توسّع أو تكبِّر المستويات البعيدة، فتجعلها تبدو قريبة من مستويات المقدمة. وتحقق تأثير مرتبط بتسطيح المكان بين المستويات، أو تقصيرها أو إدغامها معًا. وتبدو الأشياء المصورة في حركتها نحو الكاميرا أنها تتقدم ببطء بعض الشيء.

عدسة الزووم: عدسة بالإمكان تغييرها تدريجيًا أثناء التصوير، من عدسة عريضة الزاوية إلى عدسة مقربة أو العكس.

التصوير في العمق: جميع الأشياء المصورة من المقدمة القريبة إلى الخلفية البعيدة ترى بوضوح شديد أو حاد.

التركيز الناعم أو غير الحاد: تكون المقدمة ذات تركيز حاد أو شديدة الوضوح بينما تظهر الخلفية ضبابية وغائمة. ويشير أيضًا إلى التأثير المطموس أو غير الواضح أو الغائم المتحقق بواسطة التخفيف أو التلطيف من التصوير في العمق أو خلال الشاش أو الفازلين، حتى تقلل من حدة صورة الفيلم. ويمكن أن يكون له تأثير تجميلي.

مُعَايرة العدسة: لقطة يتغير التركيز البؤري أثناءها، فتقرِّب أشياء مصورة بعينها أو تبعدها عن المركز البؤري.

الإضاءة

بالإضافة إلى تقنيات الإضاءة التي تظهر تعريفاتها بأسفل، فإن الاختيارات الخاصة باتجاه مصدر الضوء – سواء كان علويًا، أو إضاءة جانبية، أو إضاءة سفلية، أو إضاءة خلفية، أو إضاءة ملاك (إضاءة خلفية مبالغ فيها تخلق هالة من الضوء حول رأس الشيء

المصور) – يمكن أن يكون لها تأثير عميق على الانطباع أو التأثير الـذي للقطـة مـن اللقطات.

إضاءة ثلاثية: طريقة إضاءة مرتبطة بأسلوب هوليوود الكلاسيكي. تضاء اللقطة بثلاثة أنواع مختلفة من الضوء: ضوء أساسي (المصدر الساطع والرئيسي لإضاءة الصورة، وهذا المصدر يطرح ظلالا مهيمنة)، ضوء ثانوي ("يُضاء" لإزالة أو تنعيم الظلال الناتجة عن الضوء الأساسي)، وإضاءة خلفية (إضاءة تجيء من وراء الأشياء المصورة، تحـدد أو تبرز حدود الشكل أو الشيء).

إضاءة أساسية عالية: إضاءة ساطعة متساوية مع تباين منخفض وظلال مميزة أو واضحة قليلا. مرتبطة بالأعمال الكوميدية، والكلاسـيكيات الموسـيقية، والأعمـال الترفيهية الخفيفة.

إضاءة أساسية منخفضة: مستوى عام منخفض من الإضاءة مع مجموعـة مـن الإضاءة الطبيعية العالية التباين. غالبًا ما تُعزَّز مؤثرات الإضاءة الأساسية المنخفضة عـن طريق الأزياء والديكورات الداكنة. وهي إضاءة مرتبطة بالأحداث الغامضة، والقصص المثيرة، والفيلم القاتم (وهي مناسبة للأماكن الساطعة القوية الإضاءة – المترجم).

التكوين

يصف التكوين السمات التصويرية المهمة للقطة. هل تسود الاتجاهات أو الخطوط القطرية أم الرأسية أم الأفقية؟ هل هناك تكوينات ممتعـة أو شـيقة مـن الخطـوط أو الاتجاهات؟ ما موقع الممثل بخصوص تجانس اللقطة؟ هل الشخصية أو الأشياء المـصورة مرتبة بشكل متناسق أم في تشكيلات أو تكوينات مزعزعة وغير متناسقة؟ ما التقسيمات الأفقية والرأسية للكادر؟ هل هناك تأطير كبير ضمن الكادر؟

الرمزية

أي عنصر ضمن اللقطة يبدو أنه يرمز إلى ما هو أكثر من تعريفه الحرفي البسيط، بسبب إما ارتباطات أو تداعيات رمزية ثقافية أو لا واعية. في "مولد أمة" لـ "دي. دبيلو. جريفث"، فيلم عنصري يهجس بالخوف من اختلاط الأجناس، كثرة الأسوار أو الأسيجة فيه، ترمز إلى الحواجز الاجتماعية والقيود الداخلية التي جرت الإطاحة بها. عندما تسرق امرأة في فيلم "سيئة السمعة" لـ "هيتشكوك" مفتاحًا من سلسلة مفاتيح زوجها وتعطيه لرجل آخر، يوظفها لاختراق أسرار قبو الخمور الخاص بزوجها، يعرف معظم الناس بالحدس أن المفتاح أحيانًا ليس مجرد مفتاح. ففي فعل السرقة رمزًا لإضعاف المرأة لزوجها أو سلبها لرجولته. ويمكن توظيف اللون (وغالبًا ما يوظف) لإحداث تأثير رمزي في الأفلام السردية، تمامًا مثل الظلال وأنماط الإضاءة في مكان التصوير.

الصوت

بالإمكان تقسيم الصوت في السينما إلى ثلاث فئات: الكلام، والضوضاء، والموسيقا. ويمكن ربط كل عنصر من هذه العناصر بمسار الصورة بالطرق التالية:

الصوت الديجيتيك: في الفيلم السردي، يشير مصطلح "diegesis" إلى العالم الخاص بقصة فيلم. وبالتالي، الصوت "الديجيتيك" هو صوت يأتي مصدره من داخل العالم الخيالي للقصة.

الصوت غير الديجيتيك: صوت يأتي من خارج نطاق الفضاء السردي – مصدره غير مرئي على الشاشة ولا مُضمَّن أو مشار إليه ضمن الحدث المقدم. ويضاف الصوت غير الديجيتيك من جانب المخرج لإحداث تأثير درامي. والأمثلة عليه الموسيقا الرومانسية أو صوت الراوي العليم. ويمكن اعتبار الصمت صوت غير "ديجيتيك" أيضًا.

الأصوات الديجيتس الداخلية: صوت يجيء من ذهن الشخصية (مونولوج داخلي يعبر عن الأفكار الخفية للشخصية) بحيث يمكننا سماعه ولا تسمعه الشخصيات الأخرى. يمكن أن يشير الصوت الديجيتس الداخلي أيضًا إلى تشوهات الصوت المسموعة من جانب شخصية من الشخصيات بحيث تعكس حالة الشخصية المزاجية. على سبيل المثال، في حالة شخصية على وشك الجنون، قد يكون شريط الصوت مشوهًا (على سبيل المثال، عالي جدًا، أو أصداء غريبة). وأخيرًا، يمكن للصوت الديجيتيك الداخلي أن يصوِّر الهلاوس الصوتية (سماع الشخصية لأصوات لا يسمعها شخص آخر في القصة). ويستخدم الصمت الديجيتيك الداخلي لوصف أو تصوير لحظات التركيز الشديدة جدًا لدرجة أن الأصوات الحقيقية تختفي (تصير غير مسموعة من جانب الشخصية - المترجم).

ميتا ديجيتيك: مصدر الصوت هو مصدر ديجيتيك، لكنه مُشوَّة لتعميق الأثر الدرامي بالنسبة للمتفرج، وليس ضروريًا ارتباطه بالحالة الداخلية للشخصية. على سبيل المثال، قد يتم تقديم صوت صرخة بدرجة عالية وتشويهها إلكترونيًا، ليس لتعكس الوعي الخاص بالشخصية المعروضة أو المقدمة على الشاشة، وإنما لإحداث صدمة للجمهور.

الصوت الظاهر على الشاشة: مصدر الصوت موجود ضمن كادر اللقطة.

الصوت غير الظاهر: في حالة الصوت الديجيتيك، يأتي مصدر الصوت من وراء الكادر (أي، مجهول المصدر - المترجم). والصوت غير الديجيتيك هو صوت غير ظاهر بوضوح على الشاشة على وجه التحديد (أي، معلوم المصدر - المترجم).

الصوت المُماثل أو الموازي: الذي يُكمِّل الصورة: صوت أياد تصفق عند حدوث تصفيق، موسيقا رومانسية أثناء مشهد حب، موسيقا مرعبة أثناء مشهد مشئوم.

الطباق: الصوت الذي يتناقض مع الصورة: لحن مرح يُعزف أثناء موكب جنائزي كئيب، رجل يتحدث بصوت امرأة.

البنية أو النسيج الصوتي: تنويعات أو مؤثرات مهمة أو ذات مغزى تتحقق عبر جهارة أو علو شريط الصوت، أو تجسيد يتحقق عن طريق درجة، أو جرس، أو لهجة الصوت.

Bibliography

Allen, Woody. *Four Films of Woody Allen*. New York: Random House, 1982.

Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses." In *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1970.

Altman, Rick. "Deep-Focus Sound: *Citizen Kane* and the Radio Aesthetic." In *Perspectives on* Citizen Kane, ed. Ronald Gottesman, 94–121. New York: G. K. Hall & Co., 1996.

Arnheim, Rudolph. *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1969.

Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications, 1970.

Barna, Yon. *Eisenstein*. Trans. Lise Hunter. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Theories of Authorship*, ed. John Caughie, 208–13. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Baxter, John. *Woody Allen: A Biography*. New York: Carroll and Graf, 1999.

Bazin, André. "Bicycle Thief." In *What Is Cinema?* vol. 2, ed. and trans. Hugh Gray, 47–60. Berkeley: University of California Press, 1971.

———. "The Evolution of the Language of Cinema." In *What Is Cinema?* Ed. and trans. Hugh Gray. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

———. "La politique des auteurs." In *The New Wave*, ed. Peter Graham. New York: Doubleday, 1968.

———. *What Is Cinema?* Ed. and trans. Hugh Gray. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1975.

Bogdanovich, Peter. Interview with Howard Hawks. *Movie* 5 (n.d.).

Bondanella, Peter. *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

———. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*, 6th ed. New York: McGraw-Hill, 2001.

Budgen, Suzanne. *Fellini*. London: British Film Institute, 1966.

Cardullo, Burt. *What Is Neorealism? A Critical English Language Bibliography of Italian Cinematic Neorealism*. Lanham, Md.: University Press of America, 1991.

Carringer, Robert L. *The Making of* Citizen Kane. Berkeley: University of California Press, 1985.

Carroll, Noel. "Interpreting *Citizen Kane*." In *Perspectives on* Citizen Kane, ed. Ronald Gottesman, 254–67. New York: G. K. Hall & Co., 1996.

Carter, Everett. "Cultural History Written with Lightning: The Significance of *The Birth of a Nation*." In *Focus on* The Birth of a Nation, ed. Fred Silva. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1971.

Caughie, John, ed. *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.

Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Ed. and trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1990.

Clair, René. *Cinema Yesterday and Today*. Trans. Stanley Appelbaum. New York: Dover Publications, 1972.

Cook, David. *A History of Narrative Film*. New York: W. W. Norton, 1996.

Cook, Pam, ed. *The Cinema Book: A Complete Guide to Understanding the Movies*. New York: Pantheon, 1985.

Cowie, Elizabeth. "The Popular Film as a Progressive Text—A Discussion of *Coma*." In *Feminism and Film Theory*, ed. Constance Penley, 104–40. New York: Routledge, 1988.

Cripps, Thomas R. "The Reaction of the Negro to the Motion Picture, *The Birth of a Nation*." In *Focus on* The Birth of a Nation, ed. Fred Silva. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1971.

Davis, Zeinabu Irene. "Black Independent or Hollywood Iconoclast?" *Cineaste* 17, no. 4 (1990): 36–7.

Delillo, Don. *White Noise*. New York: Penguin Books, 1985.

Deren, Maya. *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film.* In *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*, vol. 1, part 2, ed. VeVe A. Clark, et al. New York: Anthology Film Archives, 1988. Originally appeared as a stand-alone volume (New York: Alicat Book Shop Press, 1946).
Dixon, Thomas, Jr. *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan.* Norbone, Mo.: Salon Publishing Company, n.d.
Eisenstein, Sergei. "The Cinematic Principle and the Ideogram." In *Film Form: Essays in Film Theory.* Ed. and trans. Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, 1949.
———. "A Dialectic Approach to Film Form." In *Film Form: Essays in Film Theory.* Ed. and trans. Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, 1949.
———. "Dickens, Griffith and the Film Today." In *Film Form: Essays in Film Theory.* Ed. and trans. Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, 1949.
———. *Film Form: Essays in Film Theory.* Ed. and trans. Jay Leyda. New York: Harcourt, Brace & World, 1949.
Eisner, Lotte H. *Murnau.* Berkeley: University of California Press, 1973.
———. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt.* Berkeley: University of California Press, 1973.
Eliot, T. S. "The Love Song of J. Alfred Prufrock." In *Major Writers of America II*, ed. Perry Miller, 770–3. New York: Harcourt, Brace and World, 1962.
Fowler, Roy A. "*Citizen Kane*: Background and a Critique." In *Focus on* Citizen Kane, ed. Ronald Gottesman. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1971.
Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, ed. and trans. James Strachey. New York: W. W. Norton, 1966.
———. "The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life." In *Sexuality and the Psychology of Love*, ed. Philip Rieff, 58–70. New York: Collier Books, 1963.
Glicksman, Marlaine. "Spike Lee's Bed-Stuy BBQ: Spike Lee Interviewed." *Film Comment* 25, no. 4 (1989): 12–8.
Gottesman, Ronald, ed. *Focus on* Citizen Kane. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1971.
———. *Perspectives on* Citizen Kane. New York: G. K. Hall & Co., 1996.
Graham, Peter, ed. *The New Wave.* New York: Doubleday, 1968.
Gunning, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of the American Narrative Film.* Urbana: University of Illinois Press, 1994.
Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, 2nd ed. Chicago, Ill.: The University of Chicago Press, 1973.
Herrmann, Bernard. "Score for a Film." In *Focus on* Citizen Kane, ed. Ronald Gottesman, 69–72. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1971.
Hitchcock, Alfred. "Direction (1937)." In *Focus on Hitchcock*, ed. Albert J. LaValley. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1972.
Insdorf, Annette. *François Truffaut.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
Jaehne, Karen. "*I've Heard the Mermaids Singing*: An Interview with Patricia Rozema." *Cineaste* 16, no. 3 (1988): 22–3.

Jencks, Charles. *What is Post-Modernism?* London and New York: St. Martin's Press, 1987.
Kael, Pauline. *The* Citizen Kane *Book*. Boston, Mass.: Little, Brown and Company, 1971.
Lax, Eric. *Woody Allen: A Biography.* New York: Vintage Books, 1992.
Lee, Spike. *Do the Right Thing, Disc 2: The Supplement.* DVD. The Criterion Collection, 2001.
Lee, Spike, and Lisa Jones. *A Companion Volume to the Universal Pictures Film* Do the Right Thing. New York: Simon and Schuster, 1989.
Leprohon, Pierre. *The Italian Cinema.* Trans. Robert Greaves and Oliver Stalleybrass. New York: Praeger, 1972.
Leyda, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film.* New York: Collier Books, 1960.
Manovich, Lev. *The Language of New Media.* Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.
Mast, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies.* Indianapolis, Ind. and New York: The Bobbs-Merrill Company, 1973.
———. *Howard Hawks, Storyteller.* New York: Oxford University Press, 1982.
Mattox, Jon. "Post Modernism or Post–Post Modernism?" 1995, http://Jonmattox.com/grids/ideas/postmodernism.html (accessed August 17, 2003).
Merritt, Russell. "Dixon, Griffith and the Southern Legend: A Cultural Analysis of *The Birth of a Nation.*" *Cinema Journal* XII (Fall 1972): 26–45.
Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema.* Trans. Celia Britton, et al. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
———. "Mirror Construction in Fellini's *8 1/2*." In *Film Language*, trans. Michael Taylor, 228–34. New York: Oxford University Press, 1974.
———. "The Passion for Perceiving." In *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia Britton, et al., 58–68. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory.* New York: Routledge, 1989.
Monaco, James. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette.* New York: Oxford University Press, 1976.
Morris, Wesley. Review of *Sordid Lives. The San Francisco Chronicle.* June 15, 2001.
Mulvey, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema.'" In *Feminism and Film Theory*, ed. Constance Penley, 69–79. New York: Routledge, 1988. Originally published in *Screen* 16, no. 3 (Autumn 1975).
———. *Citizen Kane.* London: British Film Institute, 1992.
———. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Feminism and Film Theory*, ed. Constance Penley. New York: Routledge, 1988: 57–68.
Musser, Charles. "L-O-V-E AND H-A-T-E." *Cineaste* 17, no. 4 (1990): 37–8.
Nestrick, William. *Film Study Extract:* The Cabinet of Dr. Caligari. Mount Vernon, N.Y.: Macmillan Films, 1975.

Noble, Peter. "The Negro in *The Birth of a Nation.*" In *Focus on* The Birth of a Nation, ed. Fred Silva. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1971.
Perkins, V. F. *Film as Film: Understanding and Judging Movies.* Middlesex, England: Penguin Books, 1972.
Poe, Edgar Allan. "The Haunted Palace." In *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, ed. Edward H. Davidson. Boston, Mass.: Houghton Mifflin Co., 1956.
Pogel, Nancy. *Woody Allen.* Boston, Mass.: Twayne, 1987.
Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting.* Ed. and trans. Ivor Montagu. New York: Grove Press, 1958.
Reisz, Karel, and Gavin Millar. *The Technique of Film Editing.* New York: Hastings House, 1968.
Rogin, Michael. "'The Sword Became a Flashing Vision': D. W. Griffith's *The Birth of a Nation.*" *Representations* 9 (Winter 1985): 150–195.
Rohmer, Eric, and Claude Chabrol. *Hitchcock.* Trans. Stanley Hochman. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1979.
Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream.* New York: Avon Books, 1973.
Ryall, Tom. *Alfred Hitchcock and the British Cinema.* London: Athlone, 1996.
Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions 1929–68.* New York: Dutton, 1969.
Schickel, Richard. *D. W. Griffith: An American Life.* New York: Simon and Schuster, 1984.
Seton, Marie. *Sergei M. Eisenstein.* New York: A. A. Wyn, 1952.
Silva, Fred, ed. *Focus on* The Birth of a Nation. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1971.
Sklar, Robert. "What Is the Right Thing? A Critical Symposium on Spike Lee's *Do the Right Thing.*" *Cineaste* 17, no. 4 (1990): 32–3.
Spoto, Donald. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock.* New York: Da Capo Press, 1993.
Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard.* New York: Columbia University Press, 1992.
Stam, Robert, and Louise Spence. "Colonialism, Racism and Representation: An Introduction." In *Movies and Methods*, vol. 2, ed. Bill Nichols, 632–49. Berkeley: University of California Press, 1985.
Studlar, Gaylyn. *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.
Taubin, Amy. "Fear of Black Cinema: *Do the Right Thing.*" *Sight and Sound* 17, no. 4 (2002): 26–8.
Thompson, Kristin, and David Bordwell. *Film History: An Introduction.* New York: McGraw-Hill, 1994.
Toland, Gregg. "How I Broke the Rules in *Citizen Kane.*" In *Focus on* Citizen Kane, ed. Ronald Gottesman, 73–7. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1971.

المؤلفة فى سطور

مارلين فيب

دكتوراه الأدب الإنجليزي، جامعة كاليفورنيا، بيركلي

تعمل منذ سنوات طويلة بتدريس علوم ومناهج السينما في جامعة بيركلي، وأستاذ زائر في العديد من الجامعات والمعاهد المتخصصة، ومن بين المناهج العديدة التي قامت بتدريسها على مدر سنوات طويلة:

- تاريخ وجماليات السينما الصامتة.
- تاريخ ونظرية السينما الناطقة.
- سينما المؤلف.
- عن: ألفريد هيتشكوك، تشارلي شابلن، ودي آلان.
- الأفلام الاستعراضية كنوع سينمائي.
- السينما والتحليل النفسي.
- تاريخ السينما العالمية.
- السينما التسجيلية.

لها العديد من المؤلفات والدراسات والأبحاث والمقالات المنشورة، منها:

- أفلام مشاهدة بدقة: مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي (٢٠٠٤).
- ضد عقارب الساعة: النساء العاملات يتحدثن عن خيار إنجاب الأطفال (١٩٨٠).

- سلسلة ملاحظات وتحليلات: كتيبات في التحليل السينمائي، منها: ""تسلسل ساراجينا" (ثمانية ونصف، فيلليني)، "الحلم المخمور" (الضحكة الأخيرة، مورناو)، "البحث عن ضحية" (إم، لانج)، "اللقاء الأول مع الروح" (عرش الدم، كوروساوا)، "وصول هتلر إلى نورمبرج" (انتصار الإرادة، ريفنشتال).

من بين أبحاثها الحالية، دراسة موسعة عن العلاقة بين حياة المبدع، المخرج/المخرجة، وأفلامه.

وتعكف حاليًا على تأليف كتاب عن العلاقة السيكولوجية السيرية في أفلام ألفريد هيتشكوك.

تعريف بالمترجم

محمد هاشم عبد السلام توفيق

من مواليد عام ١٩٧٥، مصري

المؤهل: بكالوريوس علوم الكمبيوتر – ١٩٩٦

المهنة: كاتب وناقد ومترجم

البريد الإلكتروني: mh8mh88@gmail.com

كتب منشورة:

* "قشرة زائلة" – رواية – ٢٠٠٠ – دار شرقيات – مصر.

* "بيت المرايا" – رواية – ٢٠٠٢ – دار شرقيات – مصر.

* "محاورات مع أعلام من السينما الأوروبية" – ٢٠٠٦ – سلسلة السينما في دول الاتحاد الأوروبي – مطبوعات المهرجان الثاني لأفلام دول الاتحاد الأوروبي.

* "أشكال الصمت الأمريكي: واقعية جميس أجي ووكر إيفانز وإدوار هوبر" – ٢٠٠٦ – دار أزمنة – بالاشتراك مع مركز دعم الكتاب العربي، السفارة الأمريكية بعمّان – الأردن.

* "مكان تغمره الخصوصية: بورخس، كورتاثر، ساراماجو، بول بولز، بول أوستر" – محاورات مع كتاب عالميين – العدد ٥٢ – ٢٠٠٦ – الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر.

* "السينما الأوروبية" إعداد: اليزابيث عزرا – ٢٠٠٧ – مطبوعات مهرجان أبو ظبي السينمائي الدولي الأول – الإمارات العربية المتحدة.

* "العقرب وقصص أخرى"، مجموعة قصصية للكاتب الأمريكي "بول بولز" – ٢٠٠٨ – العدد ١١٣٧ – المشروع القومي للترجمة – مصر.

* "ليلة التنبؤ"، رواية للكاتب الأمريكي "بول أوستر" – ٢٠٠٨ – العدد ٣٧٠ – سلسلة إبداعات عالمية – المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب – الكويت.

* "الفصل المفقود في تاريخ السينما: القصة غير المعروفة لمخترع السينما المفقود" – كريستوفر رولينس – ٢٠٠٨ – مطبوعات مهرجان أبو ظبي السينمائي الدولي الثاني – الإمارات العربية المتحدة.

* قيد النشر:

- "أفلام مشاهدة بدقة: مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي" – تأليف: مارلين فيب (المركز القومي للترجمة، مصر).

- "كيشلوفسكي عن كيشلوفسكي" – تحرير: دانوسيا ستوك، (المركز القومي للترجمة، مصر).

- "أندريه تاركوفسكي" – تأليف: شين مارتن (متاح للنشر).

- "أصوّر مثلما أتنفس: حوارات مع ثيو أنجلوبولوس" – إعداد: دان فينارو (متاح للنشر).

- "مترل للسيد بيسواس" – رواية – تأليف: ف. إس. نايبول

*** قيد المراجعة أو الترجمة:**

- "رومان بولانسكي: حوارات" – تحرير: بول كرونن (قيد الترجمة).
- "هيرتزوج عن هيرتزوج" – تحرير: بول كرونن (قيد الترجمة والإعداد).
- "إدوارد هوبر: سيرة مُفَصّلة" – تأليف: جيل ليفين (قيد الترجمة).

التصحيح اللغوى: طارق الشامى
الإشـــراف الفنى: حــــــسن كامل